الفنون الأدبية - ٣





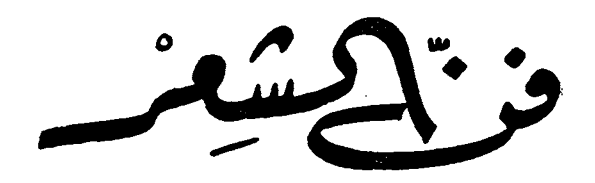

تأليف

الدكتور إحسان عباس

نشر وتوزيع

دار الثقافة

بيروت - لبنان




تأليف

الدكتور إحسان عباس

الطبعة الثالثة

نشر وتوزيع

دار الثقافة

بيروت - لبنان

فن الشعر

# مقدمة الطبعة الاولى

إنّ الذين يعرفون « أبجدية الفنّ الشعري » ويرفعون أصواتهم بتهجئتها، يستطيعون أن يطمئنوا إلى أن هذا الكتاب لم يكتب لهم ، لأنه لا يعدو أن يكون مبادىء أولية في تاريخ النظرية الشعرية وبعض الموضوعات المتصلة بها ، ومحاولة مبسطة في طريقة النظر إلى القصيدة ، وإجراء بعض الأحكام النقدية عليها .

والكتاب صورة لقراءات كثيرة في فترات متباعدة ، أقبلت عليها بالترتيب والتنسيق والجمع لأجعل منها شيئاً متسقاً ميسراً صالحاً للقراءة ، حين طلب إليّ إعداد هذا الكتاب ، فجهدي فيها لا يجاوز المدى الذي وصفته إلا إلى القليل من الآراء الشخصية .

ومن أجل ذلك كلّه جعلت هدفي التبسيط والوضوح مع إيجاز يحقّق القدر الذي يهمّ قارئاً تعجله مشاغله عن التعمّق في المشكلات المتعلقة بالشعر ، وأنا لا أشكّ في أن هناك بعض المسائل المعقدة التي لا يمكن أن يذلل التبسيط كلّ ما فيها من

صعوبة وتعقيد ، وكثيراً ما وجدتني اضطر الى حذف مثل تلك المسائل او التلميح لها من بعيد .

وقد عزّيت نفسي حين أقدمت على تنسيق هذا الكتاب بما اعتقدته فيه من فائدة ، وإني لأرجو أن أجد العزاء حيث قدرته ، فقد أخلصت فيه الجهد وإن لم أسلم من مظنة الخطإ والتقصير ، وما توفيقي إلا بالله .

كلية الخرطوم الجامعية في نيسان ( ابريل ) ١٩٥٥

احسان عباس

# مقدمة الطبعة الثانية

أعلنت عن طبيعة جهدي وعن غايتي من هذا الكتاب في مقدمة الطبعة الأولى ، وما أزال أقول إن عملي فيه لا يتجاوز الجمع والتنسيق لقراءات مختلفة ، وما أزال أعتقد أني أقدم للقراء كتاباً موجزاً مبسطاً في موضوع واسع مترامي الأطراف؛ غير أن بعض القرّاء طالعني بالثناء على الكتاب ، وطالعني آخرون بالشكوى من صعوبته واكتنازه وكثرة الأسماء فيه ، وكلا الفريقين حفزاني إلى إعادة النظر فيه ، فعدّلت في بعض أجزائه حيناً بالبتر وحيناً آخر بالزيادة والتوضيح ، وغيرت شيئاً من الترتيب السابق فيه ، واختصرت حيث وجدت الاطالة حشواً لا جدوى منه ، لتتقارب أجزاؤه وتتناسب . وإني لأعتذر للذين يضايقهم ما فيه من إيجاز وتركيز شديد ، فإن حجم الكتاب لا يسمح بالإسهاب . ولعلّ الله يعينني على تأليف كتاب كبير في فنّ الشعر، أرخي فيه من قبضة الإيجاز وأتوفر فيه على موضوعات لم أقترب منها في هذا المختصر ، وفّقنا الله جميعاً وسدّد خطانا وألهمنا ما فيه الخير .

إحسان عباس

جامعة الخرطوم

أول آب (أغسطس) ١٩٥٩

# القسم الأول

## تطور النظرية الشعرية

# ١

# نظرية المحاكاة

## ١ – مصطلحات النقد الادبي

لا يزال النقد الأدبي – حتى اليوم – يستمدّ مصطلحاته من مختلف ميادين المعرفة من علم أو فنّ أو فلسفة مستعيناً بكل شيء يخدمه في الحكم والتوضيح والتحليل . وفي كلّ عصر تصبح المصطلحات السائدة شاهداً على المصدر الرئيسي الذي يتغذى منه النقد . ففي القديم استعار النقد اصطلاحات الفلسفة وتعبيراتها : فإذا تحدّث عن الكلّ والجزء والوحدة والكمال والمحاكاة في الشعر ، دلنا على أنه يتكىء على فلسفة ما وراء الطبيعة ، وإذا استعمل اصطلاحات الضرورة والاحتمال وما شابه، فان المنبع الذي يستقي منه هو الطبيعة . وتدرّج النقد يرسم صورة لتطور النظرية الشعرية وهو يرمز في الوقت نفسه إلى الجوّ العلمي الذي يسيطر على أقلام النقّاد ، فإذا بلغنا العصر الحاضر وجدنا ان النقد أخذ يقلّل من استعمال الاصطلاحات الميتافيزيقية ويكثر من المصطلح البلاغي اللغوي

مثل الغموض والتناقض والكناية والمجـاز ، أو يتجه صوب المصطلح النفسي .

ومع أنه لم يتقدّم أحد بعد ليدرس تطوّر المصطلح النقدي في الأدب العربي فإن النظرة السريعة تشير الى طغيان الاصطلاحات اللغوية على النقد ، دون أن يتجرّد هذا النقد من تأثير الفلسفة الميتافيزيقية ، ( وكلاهما يختلطان لامتداد تأثير الفلسفة في اللغة والنحو ) لكن مما يلفت الانتباه كثرة الالفاظ المستمدة من صفات الأزياء والثياب في النقد الأدبي عند العرب مثل التقسيم والتذييل والتسهيم والتدبيج والتوشيح والترفيل وغيرها ، وهي ظاهرة تدلّ على مدى اهتمام النقد بالشكل وتعلقه به .

## ٢ – الشعر بين الفنون

وليس في النقد الأدبي عند العرب كلمة تستوقف النظر مثل قول الجاحظ في كتاب الحيوان : « والشعر صياغة وضرب من التصوير » ، فربما كانت هي الالتفاتة الوحيدة التي تنظر إلى الشعر من حيث علاقته بفن آخر ، أما فيما سوى ذلك ، فقد ظلّ الحديث عن الشعر دائماً محدداً بطبيعة الشعر نفسه ، حسب المفهومات التي تتباين قرباً وبعداً ، على مرّ العصور . ومن قبل الجاحظ بكثير صرح هوراس بأن الشعر كالرسم ،

وقبله قال سيمونيدس : الرسم شعر صامت والشعر صورة ناطقة .

* * *

ما العلاقة بين الفنون ؟ ولماذا ذهب كثير من النقاد والفنانين إلى القول بأن الشعر كالرسم ، أو انه كالموسيقى ؟ كل واحد يعلم أن الفنون تختلف فيما بينها في المادة، ولكن هذا الاختلاف لا يمنع قيام علاقات مشتركة فيما بينها . وقبل أن نتحدث عن هذه العلاقات لا بد لنا من أن نذكر عابرين كيف أن الناقد الألماني « لسنج » شكا عدوان الفنون بعضها على البعض الآخر، كما أننا لا نزال نرى التصويريين من الشعراء يحاولون أن يحققوا ما يؤديه الرسم وان الرمزيين جاوزوا حدود الشعر إلى نطاق الموسيقى .

أما العلاقات فيما بين الفنون ، فيلمحها النقاد والجماليون في النتيجة والقاعدة : فإذا نظرنا الى النتيجة قلنا إن شعور المستمتع بقصيدة من القصائد هو الشعور نفسه الذى يجده من ينظر إلى إحدى الصور. ولكن ما قيمة هذا النوع من الاتفاق في النتيجة ؟ إنه لا يقدم البحث فيطبيعة الفنين أدنى خطوة . وإذن فالعلاقة الحقيقية هي التي تتوفر في الأساس أو القاعدة، وقد اهتدى ارسطاليس إلى أصل مشترك بين الشعر والموسيقى والرسم ، وذلك هو قيام كلّ منها على المحاكاة للطبيعة .

## ٣ – معنى المحاكاة

والمحاكاة اصطلاح ميتافيزيقي الأصل استعمله سقراط وأفلاطون . فقد قال سقراط : إن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها أنواع من التقليد ، ومفهوم التقليد عند سقراط وأفلاطون يعود إلى الأساس الذي تبنى عليه فلسفتها . ومجمل هذا الأساس أن الوجود ينقسم في ثلاث دوائر : الأولى عالم المثل، والثانية : عالم الحس ، وهو صورة للعالم الأول ، والثالثة : عالم الظلال والصور والأعمال الفنية ، وبهذا الوضع يكون الفنان بعيداً عن الحقيقة ثلاث خطوات أو كما قال أفلاطون في الجمهورية : « والشاعر التراجيدي محاكٍ ، وهو كغيره من المقلّدين يبتعد ثلاث مرّات عن الملك ومثال الحقيقة » . ويتضّح لنا ضعف حال الشعر في نظر أفلاطون إذا نحن تتبّعنا رأيه إلى النهاية وحكمه على تأثيره في نفوس الجماهير . وهذا جانب سنوليه اهتمامنا في فصل آخر .

واستعمل ارسطاليس اصطلاح المحاكاة حين قال في كتاب الشعر : « شعر الملحمة والمأساة والملهاة والديثرامب ، وكذلك موسيقى الشبابة والقيثارة في أكثر خصائصها – كلّ هذه حين نشملها بالنظرة الكلية تعدّ أنواعاً من المحاكاة » . والفرق بين المحاكاة عند أفلاطون وبينها عند ارسطاليس

أن الثاني أسقط من حسابه عالم المثل ، وأنّه لم يطلق المحاكاة على أصحاب الحرف كما فعل أفلاطون . وتعدّ القصيدة محاكاة في نظر ارسطاليس إذا كانت « كلاً محسوساً » لم يفت الشاعر أثناء خلقه لها أنّه يحدث بها عن طريق اللغة التي استغلّها في فنّية معينة وعلى نحو مخصوص تأثيرات عاطفية . وقد استعان الشاعر لإبلاغ هذه التأثيرات إلى نفوسنا بأن عرض علينا أشخاصاً — أو شبه لنا ذلك — يؤدّون مثلنا بعض الأعمال —أو مثلنا أيضاً لا يؤدون —. فحين ننظر إلى هؤلاء الأشخاص وإلى عواطفهم وأعمالهم ونحن في موقف المشاهد الذي يتعاطف معهم نحسّ بأن التأثيرات العاطفية قد بلغتنا فعلاً .

هذه هي النظرية الكبرى التي عرضها ارسطاليس في « كتاب الشعر » ، ولكن من المفيد أن نذكر ونحن نلتفت إلى هذا الكتاب أن ارسطاليس لم يتحدّث هنالك عن الشعر عامة وإنّما تحدّث عن فنون منه كانت موجودة لعهده ، كالمأساة والملهاة والملحمة والديثرامب ، وان اصطلاح المحاكاة وقف على أنواع معينة من الشعر ، دون تقويم لطبيعة المحاكاة نفسها . فقد بيّن ارسطاليس أن المحاكاة قد تكون مثالية — أي بتصوير الشيء كما ينبغي أن يكون ، ( انظر فقرة ٦ ) ، وانها قد تكون واقعية أي بتصوير الشيء كما هو ، ولكنه لم يفاضل بين هذين النوعين من المحاكاة ، وكلّ ما هنالك أنّه

فضّل المستحيل المحتمل على الممكن غير المحتمل في المحاكاة . غير أنّه أيضاً لمح إلى أن كلّ فنّ من الفنون الشعرية التي كانت معروفة في زمنه قائم على مبادىء خاصة من المحاكاة نفسها ، ولذلك وجّه عنايته الى درس كلّ فنّ على حدة فدرس المأساة والملحمة ، ولا ريب أنّه درس الملهاة أيضاً ، ناظراً دائماً الى ان كل واحد من هذه الفنون يختلف من ثلاث جهات : طريقة المحاكاة ، وأداة المحاكاة ، وموضوع المحاكاة .

## ٤ – قيمة النظرية في تاريخ الشعر

ومع ان هذه النظرية هي أساس كتاب الشعر الذي ترجم إلى العربية ولخّص مرات فانها لم تؤثّر في قاعدة الشعر العربي لا لأن العرب لم يفهموها فحسب ، وانما لأن إمكان انطباقها على الشعر العربي كان أمراً متعذراً أيضاً ، فهي قد تبسط ظلها على الشعر الدرامي والبطولي والديثرامب ، ولكنها لا تستطيع ان تشمل أنواعاً أخرى مثل الكوميديا الالهية وشعر وردزورث وقصائد المتنبي وما جرى مجرى هذه الانواع .

أما في الغرب فقد لعبت دوراً طويلاً في تحديد النظرية الشعرية العامة . ومنذ عصر النهضة في إيطاليا كان كلّ ناقد يستعمل اصطلاح « المحاكاة » حين يريد أن يكوّن تعريفاً كاملاً شاملاً للفنّ . وفي القرن الثامن عشر كانت كثيرة

الورود في الكتابات النقدية ، حتى عند الذين بدأوا يؤمنون بقيمة العبقرية الفردية وأثرها في الشعر. وقد قال يونج(Young):
« المحاكاة نوعان : محاكاة للطبيعة ومحاكاة للمؤلفين الآخرين ، والأولون هم الذين نسمّيهم أصحاب الإصالة » . وظلت نظرية المحاكاة حتى القرن التاسع عشر قادرة على أن تقف في وجه ما يعترضها من عقبات ، ولكنها لم تُفهم بمثل الدقّة التي أرادها لها واضعها ، فلم يكن مفهوم المحاكاة بعد ارسطاليس ينصّ على العلاقة الداخلية بين المضمون والشكل في العمل الشعري أو – بعبارة أخرى – بين الصورة والهيولى وانما اختلف مدلول اللفظة حسب ميول النقاد ونوازعهم ، فتصوّر سدني أنها تعني الأفكار والنماذج الخلقية ، ورآها الدكتور جونسون أمثولة أو خطاباً عن الطبيعة ، وبسبب الفوضى في استعمالها ضاع الحدّ بين قصائد تعتمد على المحاكاة في بنائها وبين أشكال من القصائد غايتها تعليمية . وواضح أنّ ارسطاليس ربط بين الفنان والكون في نظريته ، أما سدني واضرابه فقد ربطوا بين الفنان والجمهور حين ألحّوا على الغايّة وقالوا انما همّ الشاعر أن يعلّم ويمتع ، ولذلك ذهب سدني في دفاعه عن الشعر إلى البحث في كلّ نوع منه وتقديره بالنسبة لأثره ، فالشعر البطوليّ سيّد الأنواع الشعرية لأنه أقدرها على إذكاء الرغبة في العقل ليطمح إلى المعالي . ومعنى ذلك أنّ

النقّاد نظروا إلى نظرية المحاكاة ، نظرة نفعية حين أصبح الكلام عن الشعر حديثاً عن غاياته .

وكان من أنصار هذه النظرية باتو الذي غلا في تطبيقها حتى حاول أن يقحم الشعر الغنائي في نطاقها ، ولكن أولي العلم يرون أن براهينه في هذه الناحية كانت ضعيفة متهافتة .

ويقول باتو : إن المحاكاة ليست محاكاة للحقائق اليومية وإنما هي محاكاة للطبيعة الجميلة أي بجمع خصائص المفردات وتكوين نموذج يحتوي على كلّ ما في الاجزاء من كمال .

ومن أنصارها أيضاً الناقد الألماني « لسنج » الذي كان همه الأول أن يزيل الفوضى من بين الفنون ، وهي فوضى نجمت من رأي سيمونيدس بأن الرسم شعر صامت والشعر رسم ناطق . ويصرح لسنج ان الشعر كالرسم نوع من المحاكاة ولكن اختلاف الفنون في المادة لا بدّ ان يخلق اختلافاً في الأشياء الصالحة لأن يحاكيها كلّ فنّ .

ولا ريب في أن أشدّ أنصار هذه النظرية تحمساً لم يقل انها تعني النقل الحرفي أو « الفوتوغرافي » للطبيعة ، بل انّ ارسطاليس سمح للشاعر أن ينقل غير المحتمل واعتذر عنه بقوله إنه ينقل الشيء كما يجب ان يكون .

وأكبر ما يعترض طريق هذه النظرية قصورها عن أن تشمل كلّ أنواع الشعر ، ثم عدم تفسيرها لقوة الخلق في

الشاعر ، فهذه القوة بدلاً من أن تحاكي الطبيعة تضيف إليها أشياء من عندها ، بل أحياناً تكون الطبيعة ناقصة فيضطر الشاعر أن يكملها ، ولذلك وجد النقاد أنفسهم ، بعد واضع هذه النظرية ، يقرّون بأن ذاتيّة الشاعر أو الفنان لا بد من أن تكون ذات أثر في العمل الفني ، وان الطبيعة ليست دائماً كاملة أو ثابتة وان الفنّ يمنحها أحياناً الكمال والثبات .

وحقيقة الأمر أن كلّ عمل فني يقوم على اربعة اعتبارات : العمل الفني نفسه والفنان والجمهور والطبيعة أو الكون الذي يستمد منه الفنان . وقد وجه ارسطاليس اهتمامه إلى ثلاثة فقط ، ولم يعر حال الفنان اهتماماً واضحاً . وإذا شئت أن تكشف عن أسباب الاختلاف والتفاوت في النظريات النقدية على مرّ الزمن فإنّك واجد ذلك أيضاً في مقدار ما يلمحه صاحب هذه النظرية أو تلك من هذه الاعتبارات الأربعة بكلياتها وجزئياتها . خذ مثلاً فكرة الطبيعة أو الكون التي تتّصل بها نظرية المحاكاة . فقد تكون الطبيعة هي الجزئيات والنماذج أو مظاهر الوجود الخلقية أو مظاهره الجميلة أو أي مظهر آخر دون تمييز . وقد تقول إن كون الفنان هو العلم الطبيعي ، وقد تجعل هذا الكون شاملاً للمثل الافلاطونية والسواحر والجنيات ، وقد يكون خالياً منها . ولذلك كانت النظريات التي تربط بين العمل الفني والكون متفاوتة؛ فبعضها متطرفٌ في الواقعية وبعضها ممعن في المثالية.

## ٥ – الشعر والمرآة

وأفلاطون أول من ربط بين الشعر والمرآة ، لأن هذا الربط كان يخدم غرضه في تصوّر الشعر نوعاً من الظلّ أو الانعكاس . وقد ظلّت هذه الفكرة موجودة بعد ذلك . وفي عصر النهضة نجد النقّاد يستعملونها بكثرة فيقول ليوناردو «إن عقل الفنان لا بدّ أن يكون كالمرآة ، التي تتلبّس لون ما تعكس وتمتلىء بالصور بمقدار ما يكون أمامها من أجسام » . وظلّ النقاد حتى منتصف القرن الثامن عشر ، يصورون فكرة المحاكاة بالمرآة حتى إن الدكتور جونسون يقول في شيكسبير « إنّه يحمل لقرائه مرآة صادقة للحياة والطبيعة » .

## ٦ ـ المحاكاة تتجه نحو المثالية

إن الذين ينظرون إلى أن الشعر مرآة تعكس الطبيعة كانوا يرون أحياناً صوراً لا أصل لها في الطبيعة ، أي يرون الشاعر يبارح عالم الواقع ، ولذلك جرّب الكلاسيكيون ، القدماء منهم والمحدثون ، أن يقولوا إن الشعر لا ينقل الواقع وإنّما يختار الأشياء والصفات والأشكال التي في الواقع أو وراءه أي ينقل الطبيعة محسّنة مهذبة ، أو ينقل الطبيعة الجميلة . وقد أعجبت هذه الفكرة أصحاب الاتجاه ( الغائي ) الخلقي ،

إذ وجدوا أن الطبيعة الجميلة أقرب إلى أن تمتع الجمهور وتعلمه . ونحن اليوم إذا سمعنا فكرة المرآة ظننّا المقصود منها درجة الواقعية ، أما فيما بعد عصر النهضة – وحتى قيام الرومانطيقية – فقد كانت فكرة الاختيار والمرآة تدل على أنّ الشعر يجب أن يكون مثاليّاً. وقد قيلت أشياء كثيرة لتحديد المثالي ، ويمكن أن ترد جميعاً إلى اتجاهين : الأول أن المحاكاة اختيار لأشياء مما يمرّ خلال الحواسّ ، وصاحب هذا الرأي هو ارسطاليس ، والثاني : أن الشعر يحاكي المثل التي يراها العقل ولا مانع من أن تمرّ خلال الحواس .

أما في الاتجاه الأول فقد قال ارسطاليس إن الشاعر يروي ما يحتمل أن يحدث ( أما المؤرخ فيروي ما حدث ) ، وعلى هذا الاعتبار كان الشعر شيئاً أكثر فلسفة وأبدع من التاريخ وأكبر منه قيمة. وقد ذهب النقاد مذاهب متعدّدة في تفسير هذه الحقيقة ، وبدلاً من أن يفهموها على وضعها الأصلي ، فهموا منها كيف يمكن للشاعر أن يجانب الطبيعة أحياناً حتى صاروا يقولون إن الشاعر إذا شاء أن يبدع شعراً جيداً فلا بدّ له من أن يفارق الطبيعة في أمور معينة ، وهذه هي الأمور التي يمكن أن يحاكيها :

(أ) الأمور الممتعة الجميلة حتى قال أحدهم « لا يكفي أن ينقل الشاعر الطبيعة لأن بعض صورها قاسية غير ممتعة ،

وانـّما عليه أن يختار منها ما هو جميل » .

(ب) أشياء تجمع من متفرقات في الطبيعة .

( جـ ) نقطة الوسط فاذا حاد عنها يميناً أو يساراً شوّه العمل الفني .

(د) النموذج الانساني – لا الفرد – لأن الناس في العالم متشابهون على اختلاف بسيط فيما بينهم، وعلى الشعر أن يصور ما يتـّفق فيه الناس وما سيظلـّون على اتـّفاق فيه ليستطيع الفنان أن يمتع أكبر عدد ممكن من الناس في أطول مدة ممكنة، وبما أن شيكسبير يراعي هذه الناحية فهو متفوّق على غيره .

(هـ) البارز المشهور من العالم الخارجي والداخلي : فعلى الفنان أن يصور القسمات التي تلفت الانتباه ليعيد الصورة الأصلية إلى كلّ ذهن ، وعليه أن يتحاشى الدقائق التي يدركها واحد ويغفلها آخر .

أما عن الاتجاه الثاني فلعلّ الأساس فيه ما قاله أفلوطين: « إن الفنون يجب ألَّا يستهان بها ، لأنها لا تحاكي الشيء مباشرة وإنـّما تعود الى المثال، والفنانون يضيفون حيث تكون الطبيعة ناقصة » . وقد ردّ أفلوطين إلى الفنّ ما سلبه منه سلفه، وأثـّرت نظريته في الفنّ عامة فرفعته عن عالم الواقع، وألحقته بعالم المثل أو بالله نفسه، وأصبح الفنان خالقاً ، واعتبر الشاعر مشبهاً لله بعد أن وضعه أفلاطون في مرتبة أدنى من مرتبة الاسكاف .

# ٢

# النظرية الرومنطيقية

## ١ – تراجع نظرية المحاكاة

إن نظرية المحاكاة كما أرادها أرسططاليس مرنة طيّعة تقدميّة فضلاً عن انها إيجابيّة تجريبيّة ، وهي بهذا الوضع تمثّل الأساس القوي للمذهب الكلاسيكي في الشعر ، لأنها تعني نفاذ البصيرة في الكليات مع الاعتدال وعدم مجاوزة الاحتمال ، ولكنها لا تعني التقليد للنماذج السابقة والخضوع للقواعد الصارمة . إلا أن هذا المعنى لم يلبث أن تغيّر ، وخاصة في فرنسا ، فأصبحت المحاكاة تعني تقليد الأدب القديم عند اليونان والرومان حتى قال سكاليجر Scaliger : لمَ نقلد الطبيعة مباشرة ما دام فرجيل طبيعة ثانية ؟ أي ان المحاكاة مسخت إلى أن جعلت تتبعاً للنماذج والقواعد المستمدة منها . وبذلك أصبح هذا التقليد ضربة للاصالة وأصبحت الشكلية والسطحية من سماته الظاهرة ، وان لم ننكر أن بعض الكلاسيكيين أنتج أعمالاً أصيلة .

وقد أدت هذه الكلاسيكية المقلّدة إلى سقم في الخيال ، وكبح لقوة الخلق والابداع ، وكان أثرها في ألمانيا أوضح منه في غيرها ، حيث ارتفعت الدعوة قوية إلى تفضيل الشكل على المضمون ، والنصّ على النظام والتناسب وأصول الذوق ومراعاة المقام ، وكان الالحاح على تحكيم هذه القيود يشد العبقرية بالأغلال ويحدّ من حرية الخيال .

ثم إن نظرية المحاكاة نفسها ليست بريئة من النقائص ، كما سبق أن قلنا ، وهذه النقائص هي التي دفعت الى الثورة على النظرية ، وأكبر النقائص أثراً ، اغفال ارسطاليس حال الشاعر وعملية الخلق عنده،ولذلك كان قيام أي نظرية جديدة يعني الالتفات إلى حال الشاعر ، وإلى الشعر الغنائي — بوجه خاص — بعد أن أهمله ارسطاليس، ولذلك نستطيع أن نعد النظرية الرومانطيقية ثورة للشعر الغنائي، لأن المحاكاة قصرت همها على الأشخاص والعقدة الروائيّة ، وهذان العنصران قلّما يتوفران في الشعر الغنائي، إذ معظم هذا النوع من الشعر أفكار وعواطف تسيل على لسان المتكلم وهو الشاعر نفسه في أغلب الأحيان . وقبل عهد الرومانطيقية كان بعضهم يرى أن هذا النوع من الشعر إنما هو من عبث الخيال ، ومن الطريف ان أول من حاول إنصافه وتنبيه الأذهان الى قيمته رجل ممّن درسوا الادب العربي اسمه سير وليم جونز ، فقد مجّد هذا

الرجل الشعر الغنائي ، وخاصّة شعر الشرق التلقائي، ورفض قول ارسططاليس ان الشعر قائم على المحاكاة ، ورأى أنّ الناس إنّما يردّدون هذا القول لا لصحّته وإنّما لصدوره عن رجل عبقري. وقد اعتبر جونز الشعر الغنائي أساساً للشعر كلّه ، واعتبر ما يقوم على المحاكاة نوعاً أدنى .

وإلى ألمانيا يجب أن نوجّه انتباهنا حين نتلمّس طبيعة الثورة على الوضع الكلاسيكي . وكان في طليعة الشخصيات التي تركت أثرها في هذه الناحية الناقد لسنج ، وهو رجل عميق الثقافة صافي الذهن واضح الاتزان ، يتميّز ببصيرةٍ نافذة وأصالة فذّة ، وإليه يرجع الفضل في وضع أسس النقد في عصره ، وقد أمدّت آراؤه النقد الحديث بقوة جديدة . ولم يكن لسنج رومانطيقيّاً ولكنّه مهّد الطريق أمام الرومانطيقيين وخاصّة في إكباره لشعر الشعب .

وبعده جاء هردر ، وهو مفكر جريء أصيل ، أحدث ثورة في دراسة الأدب واللغة . وكان يؤمن أن التطوّر الذي يصيب حياة الانسان الطبيعية ، يصيب أيضاً حياته الفكرية والروحية، ولذلك ألحّ كثيراً على معاني الولادة والنموّ والفناء والنموّ ثانية في كلّ شيء . وقد عاب على الشعراء انهم لا يتغنّون بلغة الانسان الطبيعية ، وإنّما يفتّشون عن تعبيرات ميّتة متحجّرة ناسين أن التعبير والتفكير في الشعر لا بدّ من أن

يتعانقا تعانق حبيبين،ويتّصلا بأوثق من اتّصال الروح والجسد في فلسفة افلاطون . ولذلك جنح هردر إلى تفضيل الأغنية البدائية التي تنبع من الحياة - حياة الناس البسطاء - فهي تمثّل الحياة بما فيها من بساطة وكمال . وقد نادى هردر بأن الشعر نموّ طبيعي في كلّ الأجناس وانّه نتاج غرائز مشتركة بين الجميع ، فأثر بذلك في النظرية الشعرية وخصوصاً في قوله إن الشكل والمحتوى في الشعر الغنائي لا ينفصلان أبداً.وبآراء هردر تأثر جوته الذي كان أصغر منه بسنوات معدودات .

ويتجلّى من دعوة هردر كيف أن الشعر الأصيل هو الذي يعبر عن الشعور ، كما أنّه توجه إلى الموسيقى ورأى فيها تحقيقاً لمفهوماته عن التعبير بينما كان النقّاد من قبله يتوجهون إلى الرسم ليشبهوا به الشعر.وقد تعلّق من جاءوا بعده بهذا الاتجاه وخاصة في ألمانيا ، وعلى هذا الأساس وجد فرق دقيق بين الرومانطيقية بألمانيا وأختها في انكلترا، فالأولى اتخذت الموسيقى أساساً للنظرية الشعرية والثانية اتخذت أساسها القصيدة الغنائية، ولذلك نجد نوفالس وشليجل يتّجهان نحو الموسيقى ، بينما اتّجه كولردج ووردزورث إلى الشعر الغنائي .

## ٢ - تبرير البدائية

بدأت الروح الرومانطيقية تعنى بالقدر العاطفي في القصيدة، ولذلك قرن المتحدّثون عن الشعر بين هذه العاطفة والشعر

البدائي الذي يصدر عن الطبيعة الانسانية . وكانت هـــذه الالتفاتة أول اتجاه لزعزعة فكرة ارسطاليس الذي قال إن الشعر ينتج عن ميل غريزي في الانسان نحو المحاكاة « المحاكاة غريزيةفي الانسان منذ طفولته ، ويميّزه عن الحيوانات الاخرى أنـّه أكثر منها ميلاً إلى التقليد ، وانـّه بهذه الغريزة يتلقـّى معارفه الأولى » . كما أن الاتجاه إلى الشعر البدائي يحطم فكرة (الغائية) التي تجعل مهمة الشعر أن يمتع ويهذب – ذلك لأن الربط بين الشعر والعاطفة والقول بأنـّه ينطلق وحده ، لا يبقي للغاية التهذيبيّة أي مجال ، كما أنّ فكرة انبثـاقه من أعماق الشاعر ، تنقض نظرية المحاكاة .

وقد رأينا كيف مجّد هردر الشعر البدائي فمهّد بذلك للاتجاه الرومانطيقي ، ولكن يجب ألا ننسى في هذا المقـام شخصية أخرى كان لها أثرها البالغ في هذا الاتجاه ، – ذلك هو العالم الاجتماعي فيكو ، الذي تحدّث في كتابه العلم الجديد ( Scienza Nuova ) عن أسبقية الشعر للنثر، فقد قال: إنالناس بعد الطوفان كانوا يتكلـّمون ويعملون بالتخيـُّل والغريزة– أي شعريـّاً – أي ان عمالقة ما بعد الطوفان كانوا يخضعون للحسّ والخيال – لا للعقل – وكان تفكيرهم عاطفيـّاً أسطوريـّاً ،وعلى ذلك فقد كانوا بطبيعتهم شعراء لان الشعر يتبنـّى الشعور والعاطفة ، ولا بدّ أن تلك اللغة البدائية كانت شعراً .

## ٣ – تحديد النظرية الرومانطيقية

إنّ ظهود نقّاد بارعين من امثال لسنج وهردر وفيكو، كان بشيراً بتحوّل قوي في النظرية الشعرية، بل في النظرية الفنيّة عامة. فقد ظلّ الناس زمناً طويلاً يعتقدون أن الفنّ نقل – محاكاة – لما في الطبيعة حتى قام من يقول: إن الفنّ فيض للعواطف والمشاعر، فأخذت نظرية المحاكاة تجمع ذيولها وتنكمش وبدأت تحلُّ محلّها نظرية جديدة ترى أنّ الشعر – والفن عامة – تشخيصي تعبيري، وظهر جوته يقول: إن الفنّ التشخيصي هو الفنّ الوحيد الصادق الذي ينبثق من الشعور الداخلي الفردي الاصيل المستقلّ وهو صحيح حيوي سواء نبع من البدائيّة الجافة أو من الحسيَّة المتحضِّرة.

ومن هنا تبدأ النظرية الرومانطيقية في الشعر كما عرّفه وردزورث بقوله: إنّه «فيض تلقائي لعواطف قوية»، ولا شكّ في أن وردزورث عندما قال هذا التعريف لم يكن يعني المأساة أو الملحمة وإنّما كان يعني القصيدة الغنائية، وأصبحت هذه هي الأساس أو النموذج الذي تطبق خصائصه على الشعر عامة، فقد قال عنها كولردج «إن جوهرها شعري»، وقال جون ستوارت مل: «الشعر الغنائي أقدم الشعر وكذلك هو أكثره شاعرية».

ولكن ما الذي تغيّر في النظرية الشعرية ؟ وبم تفترق النظرية الرومانطيقية عن نظرية المحاكاة ؟ أليس الشعر في الحالتين نقلاً ؟ أما في الحالة الأولى فهو نقل لما في الخارج ، وأما في الثانية فهو نقل لما في الداخل ، غير أن الرومانطيقيين بدلاً من أن يسموه « محاكاة داخلية » سموه تعبيراً ، وعبروا عنه باصطلاحات كثيرة ولم يلتزموا فيه بمعنى واحد .

وهنا يجب أن نحذر الخلط بين ما قاله جوته وما قاله وردزورث ، إذ يبدو في الظاهر أنهما متفقان . وحقيقة الامر ان جوته يرى الفنّ تعبيراً وشكلاً أي أنه يولي الطريقة اهتماماً كبيراً ، وليس كذلك قول وردزورث . وهناك خطر آخر من تعريف وردزورث للشعر ، وهو اصراره على العاطفة القوية دون تقييد . حقاً إن كلّ شعر لا بدّ ان تتوفر له مقوماته من العاطفة ، ولكن العاطفة ليست القول الفصل في أمر الشعر عامة . إن « نفث المصدور » لكل ما اضطرب في صدره من عواطف قوية ليس شعراً جيداً ، بل هو «عاطفية» أو ضعف عاطفي لا فن ، والشاعر الذي يتلذذ بما يجيش في صدره من عاطفة ، ولا يشغل نفسه بالتأمّل والخلق ، يصبح انساناً منخوباً مائع العواطف .

## ٤ ـ تفاوت الثورة على نظرية المحاكاة

وبعد أن كان بعض النقاد يقول : إن أحسن الصور إذا قورنت بالطبيعة بدت تافهة ضعيفة ، أخذنا نسمع وليم بليك يرد على رينولدز قائلاً : هراء ! كلّ عين ترى غير مـــا تراه العين الأخرى وبحسب العين يكون المرئي .

ورفض سولزر الناقد الالماني فكرة المحاكاة الارسطاليسية وقال إنها لا تصدق إلا على الفنون التخطيطية ، امـا الشعر والموسيقى والرقص فإنهـــا وليدة المشاعر الحيّة ، والرغبة في التعبير عنها .

وأما شلنج فإنه ايضاً رفض قضية المحاكاة كما عرفهـــا ارسطاليس وشرحها باتو وقال : إن الفنان لا يحاكي المظاهر الخارجية في الطبيعة ولكنه حين يستبطن نفسه تتجلى له المثل التي في الطبيعة تعبيراً غير تام . إن الطبيعة قصيدة مغلقة في نسخة غريبة خفية .إنها صورة ناقصة للعالم الذي يراه الانسان في دخيلة نفسه . وهكذا يتجلى لنا كيف ارتفع شلنج بحقائق النفس الداخلية وفضّلها على ما في الخارج . وقال نوفالس : الشعر نقل للنفس أو للعالم الداخلي بكليته، حتى الألفاظ تثبت ذلك لأنها فيض من العالم الداخلي للنفس .

وتأثر كولردج خطى شلنج فقال : إن الشاعر يجب ألا

يحاكي المظاهر الخارجية ، وإنّما عليه أن يعزل نفسه عن الطبيعة ، وبقوة النفس اللاواعية يولد مـــا تعبر عنه الطبيعة الخارجية . خذ مثلاً شيكسبير تجده « طبيعة إنسانية » لأنّه يعمل ما تعمله الطبيعة بقوة التخيّل .

وقد يقرّ الرومانطيقيون محاكاة الطبيعة والنقل عنها ،على شرط أن يضيف الشاعر إليها من عاطفته ، ما يعدّل منها أو يبعث الحياة في جمادها . وقد كان بثّ الحياة في المرئيات، هو الشغل الشاغل لشعراء الرومانطيقية ونقادها. وظل الرومانطيقيون يؤمنون بمثالية الشعر – كما صورها ارسطاليس – ولكنهم وضعوا في مكان المرآة صورة النبع أو القنديـل الذي يفيض عنه الضوء .

## ٥ – موقف كروتشه من نظرية المحاكاة

ولعـــلّ كروتشه من أشدّ المعاصرين ثورة على نظريّة المحاكاة ، وخاصّة حين أنكر جمال الطبيعة وصرح بأن اطلاق لفظة الجمال عليها تعبير مجازي محض ، وان قولنا هــذا نهر جميل ، وهـــذه شجرة جميلة ، إنّما هو إغراق في المجاز . وعدّ الطبيعة في ذاتها شيئاً بليداً – إذا قورنت بالفنّ – وانها خرساء إلا إذا أنطقها الانسان .

وبهذا لم تعد المحاكاة أصلاً مشتركاً بين الفنون : ولكن

ليس معنى هذا أن كروتشه اعترف بتقسيم الفنون إلى شعر ورسم وموسيقى ، أو بتقسيم الأدب الى غنــائي ودرامي وملحمي . بل هاجم هذه القسمة وهزىء ممن يتورطون فيها، ورأى أن لسنج وأمثاله قد اشتطوا كثيراً عندما حاولوا تحديد الفنون بحدود صارمة . وإذا كان لا بدّ من دراسة الانواع الأدبية منفصلة فليكن ذلك من أجل الفائدة العملية وحدها .

ومن هــذه الزاوية توصّل كروتشه إلى الثورة على الرومانطيقية نفسها ، فليست الطريقة التي اهتمّ بها جوته هي القول الفصل في طبيعة العمل الفني ، إنّما الشيء الوحيد المهم عنده هو قوة البصيرة أو « الحدس » في الفنان ، لا كيف تتجسّد هذه القوة فيمادّة معينة، كاللون أو الصوت أو اللفظة، إنّما الطاقة الحقيقية النفسية متضمّنة متغلغلة في قوة البصيرة ، وما وراء ذلك كلّه فليس إلاّ « تعبيراً خارجيّاً » لتوصيل البصيرة للآخرين . أما الألوان والأنغام والكلمات فقيمتها صناعيّة — لا جمالية — ومهمتها إتمام عملية الخلق .

لقد أقرّ كروتشه أن «التعبير» لا المحاكاة أساس في الشعر فالتقى مع الرومانطيقيين ، ولكنه بعد هذا كلّه انحرف عنهم بعيداً. ذلك لأن الرومانطيقي يرى الشعر والفنّ عامة تلقائيّاً أو نهراً متدفّقاً من العواطف العنيفة ، حبّاً وكرهـاً ، ألماً وسروراً، يأساً وأملاً. أما كروتشه فيرى أن التجربة العاطفية

في الفن تختلف عن التجربة العاطفية في الحياة ، لأن الفنّ تعبير لا معاناة للعاطفة ، مفرحة كانت أو مؤلمة. ولذلك فانه ينكر كل عمل أدبي يغرقنا في طوفان من العاطفة المجردة ويطلب إلى العاطفة حين دخولها في العمل الأدبي أن تصاب بالاستحالة بحيث تصبح تأمّلاً ، ليمكن التعبير عنها ؛ والفنان الرديء في نظر كروتشه هو الذي يترك طابع شخصيته على فنّه .

## ٥ – ما هو التعبير ؟

إن كروتشه لا يفرق كثيراً بين التعبير والتجربة ، لأن البصيرة عنده هي التعبير ، فإذا وجد التعبير في شكل مادي فالفرق بينه وبين التجربة فرق ضئيل، ولكن نظرية كروتشه في التعبير تهمل التمييز بين الصور التي في ذهن الشاعر والصور التي تأخذ شكل الكلمات، والتمييز بين العاطفة التي هي مصدر للعمل الفني والعاطفة التي تدخل في بناء العمل الفني .

ويمكن أن يحدّد التعبير عند كروتشه وتلامذته بنفي ما قد يظن خطأ أنّه تعبير ؛ وللوصول إلى هذا التحديد لا بدّ أن نفرّق بين الأمور التالية :

(أ) التعبير عن العاطفة وإثارة العاطفة :

يكون الشاعر واعياً بأن لديه عاطفة ولكنه لا يعرف ماهيتها أو طبيعتها ، فاذا عبر عنها استراح ، ولم تعد لا شعورية عنده .

ولنفرض أن العاطفة هي الغضب، فاذا تصوّر أنه لقي المغضوب عليه ودحرجه عن السلم لم يبقَ الغضب مستقراً في نفسه لأنه تخلص منه ، أمـا اذا عبر عن غضبه بكلمات مريرة ، فان الغضب لا يختفي ولكن يخفّ الثقل الذي كان يجده في نفسه من جرائه . وقد يقال ان الفنان قصد ان يثير في أحد الناس عاطفة مشابهة ، وهذا خطأ لأن ما حدث للفنان هو انه عبّر عن عاطفة فاذا أثار في جمهوره عـاطفة لم يعد هو وجمهوره على حدّ سواء . انما الذي يصنعه الفنان أنـــه يجعل عاطفته المبهمة واضحة لنفسه - أثناء التعبير - وبذلك ايضاً يجعلها واضحة امام جمهوره . ولذلك يقال إن الفنان يبدع لنفسه أولا قبل ان يخاطب جمهوراً .

(ب) التعبير والوصف :

ليس التعبير عن العاطفة هو ان تصفها ، فإذا قلت كما قال المتنبي « أحبّ حمصاً الى خناصرة » ... كان هـذا الكلام وصفاً لا تعبيراً ، لأن هذا الكلام ليس من الضروري ان يشير الى حب موجود ، ولذلك كان استعمال « الصفة » في الشعر حيث يجب التعبير امراً خطراً ، فاذا أردت ان تعبر عن شيء مرعب ووصفته بأنه « مخيف » كان هذا مجرد وصف لا تعبير والشاعر الحق في لحظات الشعر الحق لا يسمي العواطف التي يعبر عنها . والوصف يؤذي التعبير بـــدلا من أن يمدّه بيد

المعونة. لأن الوصف فيه تعميم أما التعبير فيعتمد على التخصيص، فغضبك ليس هو أي غضب ، فاذا قلت إنّه كان غضباً – مرعباً – أشركت معه عموم الغضب تقريباً ، ولكنك إذا عبرت عنه تعبيراً فقد خصصته إلى درجة أنّه لا يشبه غضبك في ساعة أخرى ، والشاعر الحقّ هو الذي يشقى في سبيل تخصيص عواطفه ، وفي هذا يفترق الفنّ عن الصنعة .

(ج) التعبير والبوح :

ويجب أيضاً ألا نخلط بين هذين المظهرين . ولنأخذ أيضاً حالة الغضب ؛ إن الذي يحمر وجهه أو يزمجر عند الغضب لا يسمى عمله هذا تعبيراً ، لأن هذه أعراض مصاحبة للغضب بطبيعته، أما التعبير فإنّه يتضمّن الوعي بما يعبر عنه، ولكن الناس يخلطون بين هذين المظهرين مما يؤدي الى تقديرات نقدية كاذبة حتى ليظنّون أن من حسنات الممثلة اذا اندمجت في دور عاطفي أن تبكي بدموع حقيقية ، وقد نسلم بهذا لو كانت الممثلة ترمي الى إثارة الحزن في جمهورها وانها لا تثير الحزن إلا بظهور أعراضه ، ولكن اذا كان الفنّ هو رائدها الحقيقي فانها تكتشف العواطف التي في نفسها بواسطة التعبيرات من كلام وحركات ، وتسمح للجمهور أن يشاهد هذا الكشف حتى يتمكّن من أن يكشف ما في نفسه ، فبكاؤها ليس مقياساً لجودة تمثيلها .

## ٦ – العدوى

ولنتقدم خطوة أخرى نحو طبيعة التعبير الفني ، كما يفهمه تولستوي ، وإنّما نعالج هذه الفكرة هنا ، لعلاقتها بالتعبير، لا لعلاقة تولستوي بمذهب رومانطيقي أو كلاسيكي . فإذا كان كروتشه وتلامذته يرون أن التعبير هو الذي يفرق بين ما هو فن وما ليس بفنّ ، فإن تولستوي يرى هذا الفرق في انفراد الفنّ بقدرته على العدوى . ويقول تولستوي ما خلاصته : لو أن إنساناً دون أن يبذل جهداً أو يغير موقفه ، دخل في تجربة أو حالة ذهنية حين يقرأ أو يسمع أو يرى عملاً فنّياً لآخر– دخل في حالة ذهنية توحد بينه وبين ذلك المتفنن وبين آخرين تأثروا بالعمل الفني ، فإن هذا الأثر الفني الذي أثار مثل هذه الحال يعدّ عملاً فنياً صحيحاً ، وإذا عجز عن أن يثير هذه الحال – فليس هو فنيّاً مهما يكن شعريّاً أو واقعياً أو ممتعاً . وان من أخصّ صفات هذا الشعور الذي أثاره العمل الفنيّ أنّه يوحّد بين المتلقي والمتفنن إلى درجة يشعر معها المتلقي كأنّه هو صاحب العمل الفني، وأن ما عبّر عنه كأنّما هو ما كانت نفسه تهفو الى التعبير عنه . فالفنّ الصحيح يحطّم الوعي عند المتلقي بأن ثمة فاصلاً بينه وبين المتفنن وليس هذا فحسب بل بينه وبين أي أناس آخرين تلقوا

هذا العمل الفني . فإذا لم تتم هذه الحالة من العدوى فالعمل ليس فنـاً ، وليست العدوى بالآية الوحيدة على صدق العمل الفني بـل درجة العدوى هي الحكم في ذلك ، فكلما قويت العدوى كان العمل الفني أحسن . وتعتمد هـذه الدرجة على أمور ثلاثه :

(أ) على كبر الفردية في العاطفة المنقولة أو صغرها .

(ب) على مدى الوضوح الذي به تنقل العاطفة .

(جـ) على صدق الفنان وإخلاصه .

فكلما كانت العاطفة أقوى في فرديّتها ( وهذا عين ما قاله كروتشه وتلامذته ) كان التلقي أقوى ، كما أن الوضوح في التعبير يساعد على العدوى ، وأهم الثلاثة قوة الاخلاص في المتفنن ، فكلما شعر المتلقي أن الفنان هو أول من يعديه فنه ، وأنّ فنّه ليس للتلاعب بعواطف الآخرين ، فإن هذا يزيد من قوة العدوى في المتلقي . ومع أن تولستوي ذكر ثلاثة أمور تعتمد عليها العدوى فقد صرّح بان الثلاثة تردُّ إلى واحد هو الأخير ، وهو شعور الفنان بإلحاح داخلي عنيف يدفعه للتعبير .

وليس هناك من فرق كبير بين التعبير ومهمته عند مدرسة كروتشه وبينها عند تولستوي ، فالكشف بالتعبير عن العاطفة حتى يستطيع المتلقي أن يكتشفها في نفسه نوع من العدوى ؛ ولكن فكرة تولستوي لا تضع فاصلاً بين التعبير وإثارة

العاطفة التي يعاني مثلها المتفنن .

وقد نتساءل عن الشرط الثاني والثالث : كيف يتمّ الوضوح ؟ فهذه هي المشكلة الكبرى حول النقل أو توصيل العاطفة للآخرين . ثم ما هي القوة التى تتمّ بها التجربة حتى يكون الاخلاص متوفراً ؟ ولكن على الرغم من غموض ما يتطلّبه تولستوي فإنّ نظريته تتحدث عن كمال التجربة وثباتها ووضوحها كما تتطور في ذهن المتفنن حال لحظة التعبير ، فالدخيل والمجتلب فيها أثناء الخلق هو أهمّ شيء في العمل الفني وهو من أندر الأحوال ، وذلك هو ما عناه تولستوي بالاخلاص والصدق ، وفي هذا قدم تولستوي خدمة كبرى للنظرية النقدية .

## ٧ – توسع في التعريف بالرومانطيقية والكلاسيكية

ظهر جليّاً أن نظريتيّ المحاكاة والتعبير تصلحان أساساً للتفرقة بين الرومانطيقية والكلاسيكية . ولكننا إذا واجهنا العمل الأدبي نفسه ، لم تبقَ التفرقة بينهما سهلة ميسورة . ولذلك أرى من الضروري أن أقيم بينهما نوعاً من المقارنة يجعل تصورهما ممكناً قريباً من الصواب ، فقد اختلف الناس في فهم حدودهما – وخاصة حدود الرومانطيقية – حتى كادتا

أن تفقدا ميزة التحديد .

يقول جوته : إن قسمة الشعر الى كلاسيكي ورومانطيقي ، تلك القسمة التي شاعت في العالم كله وسببت هذه الكثرة من الجدل والخلاف ، جاءت أولاً مني ومن شللر . كانت قاعدتي في الشعر أن أؤلف موضوعياً ، أما شللر فإنه على العكس مني لم يكتب إلا ما هو ذاتي، وكان يرى ان طريقته جيدة فكتب ليدافع عنها مقالة في الشعر الساذج العاطفي ، وعندئذ تعلق شليجل وتلامذته بهذه الفكرة وطوروها ، فانتشرت تدريجاً في أنحاء العالم وأصبح كل شخص يتحدث عن الرومانطيقية والكلاسيكية ؛ ومنذ خمسين عاماً لم يكن أحد يعير هذه المسألة اهتماماً .

ولا يهمنا ما ينسبه جوته لنفسه ولمعاصره شللر من أمر الاصطلاح ، ولكن الذي يهمنا هنا أنه يقرن الكلاسيكية – اي طريقته هو – بالموضوعية ، كما يقرن طريقة شللر بالذاتية . وجوته نفسه هو صاحب آلام فرتر ، تلك القصة الرومانطيقية الخالصة ، وهو أيضاً الذي وصف الرومانطيقية بالمرض حين رآها تبلغ حد الاسراف . ولا ريب ان جوته كان يتجه اتجاهاً قوياً الى الكلاسيكية بعد مرحلة الشباب .

أما فردريك شليجل فكان ثائراً على كل ما هو كلاسيكي ، ولذلك توجهت أحلامه الى العصور الوسطى اذ رأى فيهاحقيقة

السذاجة المحبوبة، والسلامة من التصنّع ، والتلقائية في المشاعر وهذا هو حال الرومانطيقية فإنها رفعت دائماً من قيمة البدائية ومجدتهـا : فقد تكون هذه البدائية في العودة الى الطبيعة كما تصورها روسو والمتأثرون بـــه ، وقد تكون في العودة الى العصور الوسطى كما رآها شليجل . وذاعت آراء شليجل خارج ألمانيا عن طريق مدام دي ستايل . ثم تسرّبت الى انكلترا عندما ترجم كتابها « ألمانيا » الى الانكليزية سنة ١٨١٣ . وشليجل هذا هو الذي يقول فيه نيتشه : إنــه أعرف الناس بكل الدروب المؤدية الى الفوضى . ومن حماسته وآرائـــه تبلورت الرومانطيقية الألمانية ، ووضحت لها حدود .

يتضح من هذا العرض أن الرومانطيقية تنبع من التلقائية في التعبير ، فهي ذاتية ، تقدس البدائية والسذاجة ، وأنّ الكلاسيكية تقوم على النقل والمحاكاة فهي موضوعية معتدلة . ومن هذا الوضع يتبين لنــا أن في طبيعة الرومانطيقية نزوعاً شديداً الى الثورة ، وتعلقاً بالمطلق واللامحدود ، لأنّ الرومانطيقي يرى ان الانسان خيّر بطبعه — كما يراه روسو — وأن الشرائع والتقاليد والعادات هي التي أفسدته فهو جاهد في تحطيمها وانكارها ، أما الكلاسيكي فيؤمن ان الانسان محدود في طاقته ، وان التقاليد يمكن ان تكون ذات جوانب حسنة جميلة . ومهما تحاول الكلاسيكية أن تكون جامحة فانهـا

دائماً ترتدّ إلى التحفظ لأن الشاعر الكلاسيكي لا ينسى أنّه محدود ، متّصل بالأرض ، فإذا وثب عاد إلى وضعه الأول . أما الرومانطيقي فيلحق في طيرانه بالأثير، ومجازاته فيأكثرها مستمدة من التحليق ، وكلمة مطلق أو انطلاق قد ترد في كلّ بيت من شعره .

وقد كانت الثورة طابعاً ملازماً للرومانطيقية، ففي نشأتها كانت ثورة على الأفكار العلمية والميكانيكية التي أوجدتها الكشوف العلمية ، وثورة على انقياد الشعر لهذه الروح الرتيبة المنطقية، أو قل هي ثورة القلب على العقل ، بقصد الاعلاء من شأن الشعور والعاطفة ، ونزعة الى أن يثبت الشاعر أن خياله أسمى من العالم الآلي ، وأنّ نفسه أوسع منه مدى ، ومن خلالها يرى ما لا يراه الناس في عالم جديد من خلقه . ولذلك كان أعمق فرق بين الرومانطيقي والكلاسيكي في طبيعة الخيال عند كلّ منهما . فالأول يوغل في خيال مجنح واهم يخترق به أقطار العالم المحسوس الى دنيا جديدة ، ويحلّق بين الذكريات والأمل أو كما يقول شللي « ينظر وراءه وأمامه ثم يتحسّر على ما لم يكن»، ويتملّكه الحنين للاختفاء من عالم الحقيقة، ويتجه بحنينه هذا الى « المجهول » . يقول روسو : كنت أتحرّق بالرّغبة دون أن يكون لي هدف معين . أما الكلاسيكي فإنّه دائماً مخلص لطبيعة الحدود راضٍ بمواضعات الحياة ، يحبّ

اللياقة أو « مراعاة المقام » ويحرص عليها. والخيال الكلاسيكي ليس حرّاً في أن يطير أو ينطلق في عالم الأحلام ، وإنّما هو خيال مركزي ، مجنّد في خدمة الواقع .

ويقول أوغست و. شليجل ، وهو أخو فردريك الذي سبق ذكره : إن الشعر والفن القديم يفرقان بقوة بين الأمور غير المتشابهة ، أما الرومانطيقي فتعجبه « الأخلاط » التي لا تفترق ، وهو يمزج كل المتناقضات من طبيعة وفن وشعر ونثر وجدّ وعبث وتذكّر وتوقّع وروحانية وجسدية ، وأرضي وسماوي وحياة وموت – يمزجها مزجاً متقارباً متلاحماً . ويقول أيضاً : إن الشعر الرومانطيقي تعبير عن انجذاب خفيّ نحو فوضى تنتظم كيان النظام الكوني .

وثمة فرق هام بين الرومانطيقي والكلاسيكي : فالأول يفضل المضمون على الشكل،أما الثاني فيتعلّق بالشكل،ويحبّ الصورة حيّة واضحة محدودة ، وصوره متماسكة ذات حواف صلبة . أما الرومانطيقي فيهرب من الحوافي الصلبة ، ويفضل الشكل الإيحائي، محاولاً أن يعيد لنا الشعور الذي يستكن في نفسه ، ومن أجل ذلك يورد عبارات لا تهمّ كثيراً في بناء الشكل العام .

ويرى هيوم ، وكان يدعو للعودة إلى الكلاسيكية ، أنّ الرومانطيقية تفسد ذوق المجموع ، لأنّه إن تعوّد هذا اللون لم

يستطع الحياة بدونه فتأثيره كتأثير المخدّر. ولكنا إذا استثنينا هيوم ومدرسته وجدنا بين النقاد والجماليين المحدثين ميلاً إلى الاعتراف بأن اتحاد الرومانطيقية والكلاسيكية في الفنان الواحد، أمر ضروري . فيرى كروتشه أن الشاعر العظيم هو من اجتمعت فيه النزعتان معاً ، ولذلك نجده يقول : إذا كان المنحى الكلاسيكي من حيث كمال النقل أو التعبير لازماً للعمل الفني فإن المنحى الرومانطيقي من حيث العاطفة ليس أقلّ منه لزوماً. إن الشعر لا يستطيع أن يكون إما صادقاً وإما عاطفياً بل لا بدّ أن يكون صادقاً وعاطفياً معاً . ومثل هذا الرأي نجده عند مكسيم غوركي ، حين يصرح بأن أعاظم الفنانين تلتقي فيهم الرومانطيقية والواقعية معاً .

وعلى ضوء التحليل النفسي الحديث ، يحاول بعض الباحثين أن يفسر اجتماع الكلاسيكية والرومانطيقية في النفس الواحدة ، فيرى هربرت ريد أن في ذهن كلّ متفنن قوتين متجاذبتين: في إحداهما ينقاد إلى العقل البدائي حيث يجد كنزاً غنيّاً بالصور والأحلام ، وفي الثانية يتجه نحو النظام والجمال الخلقي . وهاتان القوّتان تتّحدان أحياناً في توجيه حياة الفنان فإذا توازنتا نتج عنهما فن كامل . وواضح من تحليله هذا أنّه يحاول أن يفسر اجتماع الرومانطيقية والكلاسيكية في نفس الفنان الواحد ، تفسيراً نفسياً ، وهو عين ما قاله اندريه جيد

من زاوية أدبية خالصة – قال جيد : « من الهام أن نتذكّر أن الصراع بين الكلاسيكية والرومانطيقية قائم داخل كل عقل ومن هذا الصراع يتولّد العمل الفني ، فالعمل الفني الكلاسيكي يحدّثنا بانتصار النظام والدقّة على الرومانطيقية الداخلية ، وكلما كانت الثورة في الداخل أعنف ، كان العمل الفني أجمل » . وفي هذا القول ما يفسر لنا معنى الالهام في الحياة الفنية .

ولا بدّ أن نذكر أن اصطلاحي الرومانطيقية والكلاسيكية لقيا اهتماماً كبيراً وتعرّضا لجدل طويل بين النقاد منذ أن جهر هيوم بدعوته للعودة إلى الكلاسيكية . وقد سار بعض النقاد في دراستها على طريقة تحليلية استقرائية دقيقة ، فجمع جاك برزون مجموعة طيبة من التعريفات التي استعملت في الخمسين سنة الماضية ، ومن هذه التعريفات ظهر أن الرومانطيقية استعملت لتدل على : حب الغرابة ، العودة للقرون الوسطى ، الثورة على سيطرة العقل ، تبرير مسلك الفرد ، الثورة على المنهج العلمي ، إحياء فكرة وحدة الوجود ، انعاش النظرة المثالية ، رفض سيطرة العرف والتقاليد في الفنّ ، العودة للعاطفية ، العودة للطبيعة ... الخ . أما الباحث لفجوي Lovejoy فإنّه وجد اللفظة تستعمل بتنوّع مخيف ، حتى أنكر صلاحها للدلالة على شيء واضح محدود . وردّ عليه جماعة آخرون من الباحثين ، ومن نتاج هذا الجدل نستطيع أن نخرج بمفهومات جيدة مناسبة

لمعنى الرومانطيقية ، وإذا أخذنا تعريف برزون (عام ١٩٤٩) لها بأنها « الثورة التي نقلت الفكر الأوروبي من التوقع والرغبة في الثبات ، الى الرغبة في التغيّر وتوقعه » فإن ذلك يوصلنا إلى أن الرومانطيقية تستند الى مبدإ عضوي حيوي ، كمبدإ نموّ الشجرة، وإذا أضفنا الى المبدإ العضوي فكرة الدينامية خلصنا الى القول بأن الرومانطيقية قوة عضوية دينامية . ولكن بعضها ايجابي كقصيدة « الملاح القديم » لكولردج ... إذ يمر بطلها في موت روحي ثم في ولادة جديدة ، وبعضها سلبي ، وهو النوع الذي يصور حالة الشك واليأس والانهزام من وجه المجتمع ككثير من أشعار بيرون .

ومجمل القول انك تجد شعراً يعلي من شأن التجربة الذاتية ويتعشق المطلق ويهيم في اللامحدود ويعتمد على العاطفة العاتية الجامحة ، ويمتلىء بالأسى والكآبة والحنين الى المجهول ، وتحس أن القصيدة من هذا النوع ترفع قناع الألفة عن وجه الكون ، وتعري الجمال النائم للناظرين ، وتتعلق بالمدهش والمعجب والغريب ، وتبتعد عن الواقع على جناحين من الخيال الحر الطليق ، وتقدس البدائية والطفولة ، والعصور الذهبية ، وتبحث عن سرّ الحياة ، وكل هذه المظاهر إذا تحدث عنها من استعملوا اصطلاح الرومانطيقية،سلبية كانت تلك الطاقة أو إيجابية .

## ٨ – الشعر العربي ونزعة الكلاسيكية والرومانطيقية

أرى أن أعرض لهذه الناحية في هذا الموطن، وإن لم يخل الاتجاه اليها من استطراد سيصرفنا حيناً عن ان نتقبع تطور النظرية الشعرية في الغرب . وقد ظلت دراسة الشعر العربي بعيدة عن تناول هذا الموضوع ، لانبهام الكلاسيكية والرومانطيقية في النفوس ، ولأن بعض الناس يحفلون من مثل هذه الاصطلاحات ، ويرون فيها تطبيقاً للنقد الغربي على الشعر العربي . والمسألة بعد ذلك كله لا تحتـــاج الى كثير من هذا الحذر لأن الكلاسيكية والرومانطيقية خاصيتان تحددان الشخصية الانسانية ، والخلق والتفكير ، كما تحددان الاتجاهات الفنية ، بـــل انك تستطيع أن تدرس بهما الميول السياسية والتفكير الاجتماعي .

وإذا نظرنا الى النظرية النقدية عند العرب، وجدنا صبغتها كلاسيكية متشددة . فهي تنص كثيراً على روح الاعتدال في التعبير ، وعدم الايغال في الاستعارة وفي الخيال إجمالاً ، وتهتم اهتماماً جليـــاً بمراعاة المقام واللياقة وآداب ( الآيين ) ، وتسرف في هذه الناحية اسرافاً يقيّد الشعر في بعض الأحيان، وتعلي من مقام اللفظ على المعنى أو الشكل على المضمون – كما سأبيّن بتفصيل فيما بعد – وتحبّ الحصر والتقييد والتقعيد .

ولذلك يمكن أن يقال إن الشعر العربي في عصوره المختلفة كان يتنفـّس في جو كلاسيكي خالص . وحين بلغت النظرية النقدية ذروتها وركزت في ما سموه عمود الشعر ، أعطت للروح الكلاسيكية صبغة لا يسهل التحلـّل منها. وقد كان عمود الشعر في أكثر حدوده يعتمد على فكرة الاعتدال ، والصحـّة والسلامة ، وعلى تحديد الشكل الجميل في الشعر . ويتلخـّص عمود الشعر في « شرف المعنى وصحـّته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف ، والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائها للقافية » . ومهما يقل في تحليل هـذه القواعد المجملة ، فإن الإعلاء من قيمة الشكل واضح فيها تمام الوضوح . كما أن ما نص على مقاربة التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، إنـّما يترجم في تذوّقنا الحاضر للشعر ، قصّاً لأجنحة الخيال ، ومن المدهش أن هذه القواعد تتـّصل اتصالاً مباشراً بالدفاع عن طريقة أبي تمام وهو الذي حـــاول في جانب الخيال — وحده — أن يثور على هذه المعايير الكلاسيكية الخالصة .

وهذه النظرية النقدية نتاج طبيعي لجهود فئتين من النقـّاد . النقاد اللغويون والنقاد المتأثرون بالفلسفة مثل قدامة . وكلا الفريقين يستمدّ روح المحافظة لا من طبيعة الشعب ومن

المؤثرات الدينية فحسب ، وإنّما يستمدّها أيضاً من طبيعة المذهب العلمي الذي كان يخضع له ، فالمحافظة ضرورة لازمة للغوي،وهي كذلك عند المناطقة الذين يتعبّدون الثقافة الهلينية ومنطق ارسطاليس . ولذلك أصيب الشعر العربي بالتقليد أولاً عندما خاف اللغويون من تحضر اللغة فاتخذوا من القديم نماذج يحتذيها المحدثون ، وثانيـــاً عندما تبلورت نظرية عمود الشعر تبلوراً شديداً صلباً لم يسمح بالثورة عليها . ومن ثم تجد فكرة المقاربة في التشبيه واضحة تماماً عند رجل كقدامة إذ يرى أن أفضل التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما حتى يدنى بهما الى حال الاتحاد . وليس وراء هذا المطلب خيال جامح، أو انطلاق. وإذا أحسسنا أنّ في أشعار المولدين مباينة لبعض الشعر الجاهلي ، فيجب أن لا نظنّ في هذا مبارحة للقواعد الكلاسيكية؛إن المسألة لا تعدو تحويراً طبيعيّاً في الشكل ، وخضوعاً لمستلزمات الحضارة الجديدة،وما يتبعها من رقة أو تحلّل منبعض القيود والتقاليد، أما الميل إلى الإيجاز واكتناز اللفظ القليل بالمعنى الكثير ، والتركيز الشديد ، وكلها من سمات الكلاسيكية ، فلم تتغيّر النظرة اليها كثيراً على مرّ العصور . وإذا كانت هناك ثورة على شيء أو آخر ، فإنّما هي ثورة فردية ، في جانب ضيق، لا تصل إلى درجة الخروج على تقاليد الشعر المرسومة . خـذ

مثلاً ثورة ابن الرومي على التركيز تجدها في نواحيها الأخرى التزمت بالتشدّد الكثير في السلامة التعبيرية ، ولم تكن مجنحة في أخيلتها ، وكانت مقيّدة بذهنية منطقية كلامية . وتأمّل ثورة أبي تمام في الاستعارة تجد حظها من الصلابة وافراً في السياق والمبنى ، بحيث تنافس الشعر القديم . أما ثورة المتنبي على كثير من الدقّة اللغوية والنحوية ، واهتمامه بالمعنى، فإنها لم تستطع أن تفارق كلاسيكيتها في شدة التركيز ، ولذلك لن تجد في هذا الشعر انطلاقاً لمعانقة المطلق واللامحدود ، ولا شكلاً مظللاً إيحائيّاً، وإنما شكلاً صلباً حاداً واضح الحوافي ، ولن تجد فيه تطلّباً للمعجب وهياماً بالغرابة ، إلا أن يكون شيئاً قليلاً من قبيل التلاعب الذهني . وليس فيه هذه النظرة الرومانطيقية إلى الطبيعة والسذاجة والطفولة والحنين إلى المجهول؛ وما يغمر هذا الأدب من حنين فإنّه شديد الصلة بالواقع ، وأشدّه حنيناً إلى الحياة البسيطة تلك الأشعار التي صدرت أيام الفتوحات حين ابتعد الناس عن جزيرتهم المحبوبة .

ويجب أن أسرع فأقطع طريق الظنّ على من يتوهّم أنّ الروح العربية لم تكن مفعمة بالرومانطيقية في أي عصر. إنّ هذه الروح كانت عاتية في بعض الأحيان ، وكان القلق من جرائها على أشده ، ولكن التعبير عن هذه الروح في الأدب لم يكن يستسلم إلا للحدود المرسومة .وأوضح العصور رومانطيقية

ذلك العصر الباكي – أعني العصر الأموي – الذي أوجـــد الشعراء العذريين والزهّاد البكائين ، وشعراء الشيعة . فـإذا نظرنا إلى غزارة الدموع ورقة القلب، والهيام بامرأة لها صورة عجيبة في الخيال، وجدنا حقـّاً هنامظاهر رومانطيقية، ولكن هذا العصر أيضاً هو الذي أوجد الأخطل والفرزدق والراعي وذا الرمة والكميت وغيرهم . وليس من قبيل التعظيم لبعض الشعراء أن نجد فيهم أحياناً –ومن بعض الوجوه– رومانطيقية متطرفة ، ثم نرى أنهم كلاسيكيون متشدّدون في نواح أخرى . تأمّل شعر أبي ذؤيب وذي الرمة والمتنبّي فإنـّك واجد شيئاً عجيباً من هذا القبيل ؛ ويمكن أن يقال في هؤلاء وأضرابهم إنهم رومانطيقيون ثائرون ولكنهم مقيّدون إلى حدّ بعيد بالموروث الأدبي والذوق العام ، والنظرية النقدية .

وفي الميل الى اللامحدود والمطلق يستوقفنا الشعر الصوفي ، فربّما كان هو الشعر الوحيد الذي استأثر بهـــذه الصبغة الرومانطيقية . على أن العيب في هذا الشعر ، أن قائليه لم يكونوا من أفذاذ الشعراء، وحين نلتقي أدقّهم إحساساً بالجمال وهو ابن الفارض ، نجـد أن الاهتمام بالشكل قد استغرقه ، حتى فوّت عليه الانطلاق وراء الخيال . ومع ذلك فإن الشعر الصوفي ، ونجديات الشريف الرضي ، وأشعار الاغتراب والحنين ، لا تزال أقرب إلى التعبير الإيحائي من سائر الشعر

العربي ، وأحفل بالعاطفة التي تبدو لنا فيضاً تلقائياً في الغزل العذري .

ولا نستطيع أن نجد مدرسة رومانطيقية واضحة المعالم إلا في العصر الحديث . ومؤسسها جبران كان رومانطيقياً إلى أطراف أصابعه ، وصورة تكاد لا تفترق في شيء عن شعراء الرومانطيقية بفرنسا وانكلترا. وقد مجّدت هذه المدرسة العودة إلى الطبيعة وألّهت النغمة ، وامتلأت بالحنين الطاغي ، وبالكآبة والألم وبالنفور من حياة المدينة وبالثورة على التقاليد والشرائع. وقدّست شريعة الحب واتخذت القلب إماماً هادياً، وغمرتها الرموز الصوفية ، وثارت على الشكل واهتمت بالمضمون وحطمت القالب اللغوي الصلب ولجأت إلى التحليل وتعلّقت في ما كتبه جبران بخيال لا يقرّ على هذه الأرض إلا ليستجمع فيطير إلى آفاق أعلى [1]. وقد كثر تلامذة هذه المدرسة سواء بتأثير من مدرسة المهجر ، أو بمؤثرات مباشرة من أوروبة، فإذا بها تعمّ البلاد العربية فتظهر في الزهد والتصوف والاغراق في الروحانية والميل إلى الطفولة عند التيجاني يوسف بشير ، وفي الميل إلى الطفولة وعشق المرأة المنحوتة من الوهم في شعر الشابي ، كما ظهرت في تقديس الألم والكآبة عند أبي

---

(١) راجع تفصيل ذلك في كتاب « الشعر المهجري » للمؤلف بالاشتراك مع الدكتور محمد يوسف نجم ( ط. دار صادر وبيروت ) .

شبكة ، وفي الانطوائية الباكية عند أنور العطار ، وفي البرج العاجي والهيام بالتطواف في شعر علي محمود طه ، وفي العودة إلى الريف والبدائية والبساطة عند محمود حسن اسماعيل وغيره . وزادتها الحرب الثانية امتداداً ، فظهرت في شعر المرأة قريبة الشبه بالمرض ، كما هي عند فدوى وعند نازك في ديوانها الأول : اغراق في الوهم ، وعشق للأخيلة وعالم اليوتوبيا ، وتمثلت في شعر الشباب العراقي المعاصر حنيناً إلى المجهول ، وصورة للتعب والارهاق واليأس ، وهي النغمات التي تعلّق بها البياتي وبلند الحيدري والمحروق والوتري وغيرهم ، وإن كان بعض هؤلاء قد حاول أن يتخلص منها بعد فترة من الزمن . ولنمثل بالبياتي فانّه بعد ديوانه «ملائكة وشياطين » حاول أن يخلع ثوب الرومانطيقية ، فإذا بها تسري في شعره في ديوانه الثاني « أباريق مهشمة » وتطلّ في الحنين إلى الطفولة وتقديس الريف وكره الحياة في المدينة ، وغير ذلك من سمات رومانطيقية [1] .

وسيجد من يتتبّع قيام هذه المدرسة في أدبنا الحديث أنها بدأت صورة لرومانطيقية بليك ووردزورث وروسو، مفلسفة واضحة الأصول ، ثمّ أخذت المؤثرات المتلاحقة تجعل منها

(١) راجع ذلك في كتاب « عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث» للمؤلف ( دار بيروت ١٩٥٥ ) .

« ظاهرة عصبية » زادتها الحرب الثانية توتّراً ، وانطوائية واعتكافاً ، وصبغتها المذاهب بألوان مختلفة ، فهي تقترب حيناً من الرمزية ، أو تنساب فيها أخيلة عالم ادجار الان بو أو تنبسط عليها ظلال الوجودية .

وقد مدّت هذه الروح الرومانطيقية خيوطها في جهات متعدّدة فلم تسلم من تأثيرها مدرسة الكلاسيكية الجديدة التي بدأها شوقي واحتفظ لها بميّزاتها الأصيلة أمثال الأخطل الصغير وأمين نخله وامتدّت أصابعها الى عالم القصّة عند المنفلوطي ومن تأثّر به ، وعندما عقدت صداقة مع الروح الدينية في نفس مصطفى صادق الرافعي وتلامذته كان نتاجها مدهشاً في الصور ، غريباً في الالتواء ، فذّاً في عشق المعجب وتفضيل الغريب . أما عند مي فقد جعلت المقالة رفيفاً جميلاً من الأخيلة والصور . ولا شكّ أيضاً في أنها تركت مسحة خفيفة على ذلك الأدب الذي ترعرع في أحضان نظرية النشوء والارتقاء ، واهتمّ بالواقعية التحليلية . ومسحة أقوى من هذه وأعمق في شخصيات توفيق الحكيم ، وبرجه العاجي ، ومثاليته الحالمة .

# ٣

# الثورة على الرومانطيقية

## ١ – الواقعية والطبيعية

حين قويت الرومانطيقية مست جذوتهـا كلّ أدب في أوروبة في الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، وأغنت الشعر الغنائي في انكلترا وألمانيا وفرنسا ، وغذت الأنواع الأدبية الأخرى بقوة . ولكن كانت هناك نذر جديدة في أفق الحياة تدلّ على أنّ عمرها لن يطول . وفي ألمانيا بالذات وبعد سنتين من وفاة جوته حدث تغير وتوقف ، أدى بشمس الرومانطيقية إلى الكسوف، وكانت فرنسا أسبق من ألمانيا الى التعبير عن هذا التحوّل فيما سمي الواقعية والطبيعية على يد فلوبير وموباسان وزولا وغيرهم .

كان الاتجاه الجديد ثورة على الرومانطيقية ، ثورة استمدّت أسبابها من طبيعة التقدّم العلمي في القرن التاسع عشر وخاصة ذلك التقدم البيولوجي الذي تمثل في نظرية التطور . وبعد أن أبلغت الرومانطيقية الانسان إلى موقف البطولة، عاد العلم يقرنه

بالحيوان الأعجم ويصوره صغيراً خاضعاً للقوى المختلفة من حوله ، ويعلمه أن الانسانيّة عبد للوراثة والبيئة ، وعندما أراد الأدب أن ينتحل هذا الموقف العلمي أطلق على المذهب الجديد اسم الطبيعية ، فطبقه زولا الذي كان يرى أن كتابة قصة تشبه القيام بتجربة في المعمل ، فما على القصصي إلاّ أن يهيىء لشخصياته بيئة معينة ووراثة معينة ، ثم يقف ملاحظاً تحركاتهم الأوتوماتيكية ، ووجدت هذه الحركة في الناقد تين مفلسفاً لها ، وقد كان يرى أن الحكم على القطعة الفنية الرائعة إنّما هو بدراسة الأحوال الجغرافية والمناخية التي تكتنف الفنان .

وليس معنى هذا أن كتاب «أصل الأنواع» كان هو المنبع الذي فاض عنه الأدب الجديد ، وإنّما معناه أن الاتجاه العلمي الجديد أحدث في النفوس ردّ فعل لعاطفية الرومانطيقيين وذاتيتهم ، فإذا بالأدب يتّجه نحو الموضوعيّة ، ويحاول أن يتمسّك ببعض ما في الكلاسيكية من خشونة .

وهذا بدأ يظهر في فرنسا حوالي منتصف القرن ، عندما أخذ جوتييه وأشباهه من البرناسيين يصورون الأحداث التاريخية والمظاهر الطبيعية بأقصى ما يمكن من الدقة والموضوعية ؛ إن الاسراف في الرومانطيقية أدّى إلى الانكماش والتراجع ، إذ سئم الناس التحويم في عالم الأحلام ، وأخذوا يتوقون للعودة إلى دنيا الحقيقة والواقع .

وبالاضافة إلى نظرية التطور كانت هناك اتجاهات علمية أخرى ذات أثر في تقوية هذا الاتجاه ، منها آراء ماركس ولاسال الاجتماعية ، هذا إلى عوامل أخرى حققت لها وجوداً ووضوحاً مثل : الأحوال المعيشية القائمة على التنافس والتطاحن ، وإفلاس المبادىء الدينية ، واشتداد الكفاح ضدّ الفوارق الطبقية وما يتّصل بهذه الأمور من قريب أو بعيد ، فإذا الدعوة إلى « الطبيعية » هي السعي وراء الحقيقة بأي ثمن ولو كان ذلك هو التقزّز المنفر .

فهذه الواقعية التي سميت طبيعية يمكن أن نستخلص منها اتجاهات ثلاثة : تصوير القبح والبشاعة والاهتمام بالتفصيلات التافهة ثم العناية بالفرد لا بالنماذج ، وأخيراً ، السعي لنقل الحقائق كما هي في الحياة دون تغيير أو تحوير. هل الطبيعية عودة إلى نظرية المحاكاة ؟ إن ارسطاليس لم يقل بالنقل الحرفي للحياة ، ولا قال بذلك أحد من أنصار نظريّته . وقد عنى ارسطاليس بالمحاكاة ، نقل ما هو طبيعي في تمثيل حال الانسان دون أن يشذّ عن اللياقة أو « مراعاة المقام ». أما هذه الطبيعية فإنها تشبه الرومانطيقية من حيث ثورتها على اللياقة وآدابها ، وحين يلقي الانسان عنه مسؤولية الاعتدال ، فإنّه إما أن يطير في عالم الاحلام ويكون رومانطيقيّاً، وإما أن يري الجانب الوحشي الرديء من الطبع الانساني والحياة الانسانية .

وتحت ثوب الواقعية يختفي نوع من التهكم والسخرية اللاذعة يدلّ على خيبة الأمل في العثور على الخير بين بني الانسان. وفي هذه الواقعية ينظر الواقعي إلى الناس فيرى فيهم تماسيح ووحوشاً هائلة. وهذا في حقيقته ابتعاد عن الواقعية، كالذي نراه واضحاً في مدرسة الواقعيين الفرنسيين الذين يصورون أبطال قصصهم بدقة تكاد تكون فوتوغرافية .

لقد كان الجيل الناشىء بعد سنة ١٨٨٠ يرى أن الواقعية هي الدواء الشافي من كلّ داء في الأدب ، ولكن لم يمض وقت طويل حتى أحسّ هؤلاء أن التصوير الفوتوغرافي للعالم الخارجي كان محدوداً بمدى انطباع هذا العالم في نفوسهم ، ولذلك انهارت واقعيّتهم أمام مذهب جديد اسمه « الانطباعيّة » ، وهو مذهب يحمل في ذاته أصولاً مناقضة تمام المناقضة للواقعية الأصيلة . لقد رأى الفنانون بوضوح أن ما يسمونه واقعية في تناولهم للحياة المنحطة في أزقة المدن الكبرى ومنعطفاتها ليس في حقيقته إلا تصويراً لجانب واحد ، منعزل عن بقيّة الجوانب ، وانّه ليس الواقع نفسه ، وإنّما هو ما انطبع في اذهانهم دون سواه .

وأوضح ما ظهر من اتجاهات للواقعية إنّما كان في ميدان النثر لا الشعر ، ولذلك لا تستغرق اهتمامنا هذه الظاهرة إلاّ بمقدار ، ولا شكّ أنها وجدت صدى في الشعر الغنائي بألمانيا ،

إذ كان هذا النوع من الشعر أسرع من غيره التقاطاً لهـا ، وأكبر ممثليها بين الغنائيين الألمان هو رتشارد دهمل (١٨٦٣ - ١٩٢٠ ) وشعره يعجّ بالقيم الأخلاقيّة المضطربة في عصره ، ويجيء أحياناً حسيّاً ويبلغ حدّ السوداوية المرضية . أما في الشعر الانكليزي فمن الصعب أن نحدّد آثار الطبيعية، ولكنا نجد شيئاً من الاتجاه نحو الواقعية في شعر براوننج ، كما نجد عند تنيسون المتأثر بنظرية التطوّر ، دقـّة بالغة في الوصف ، وتشدّداً في الدقـّة .

## ٢ – البرناسيون

وتعرّضت الرومانطيقية بفرنسا لثورة جزئيّة تمثـّلت في المذهب البرناسي ، الذي اتخذ هذا الاسم من جبل البرناسس ، وهو مقام أبولو إله الشعر ببلاد اليونان ، وكانت إحدى قممه أيضاً مثابة لباخوس إله الخمر . وإنـّما تسمـّى الشعراء الذين ينتمون إلى هـــذا المذهب باسم البرناسيين اعترافاً منهم بأنهم يستمدّون وحيهم من ربّ الشعر مباشرة ، ونأياً بشعرهم عن مستوى الرجل العادي . وفي انتسابهم إلى جبل البرناسس أيضاً إشارة أخرى إلى أنهم يفضلون العودة إلى الكلاسيكية اليونانية . وقد قصّ البرناسيون أجنحة الشعر الغنائي الفرنسي ونادوا بتفضيل الشكل ، وأفقدوا الكلمات تلك القدرة المجنحة على

الإيحاء، ودعوا إلى الدقة الكلاسيكية في التعبير. ولكن ثورتهم على الرومانطيقية لم تكن ثورة كاملة ، لأنهم أقروا بعض خصائصها بعد أن تمرّدوا على ما فيها من عاطفية .

ولم يكن البرناسيون في مبدإ أمرهم يمثلون مذهباً واضح الحدود ، وإنّما كان يربط بينهم أولاً حبهم للفنّ على اختلاف في طريقة التعبير ، ثم كانت المجلات الأدبية سبيلاً إلى تبلور نشاطهم ، وكان فيهم أول الأمر من يباينون المذهب البرناسي ولا يقرّونه مثل سولي برودوم ومالارميه وفرلين . على أنّ ليكونت دي ليل كان من أبرزهم جهداً واتجاهاً، وكان الشعراء المنضمون إلى هذا المذهب يجتمعون به مرة في الأسبوع ويتلقون توجيهاته ونصائحه . وكان دي ليل ثائراً على دخول المظاهر الحضارية الحديثة من بخار وتلغراف في الشعر ، كما كان يرى الشعر دقّة في التصوير وقوة في القافية أو شيئاً شبيهاً بالنحت في عالم الألفاظ . ومن هنا يتبيّن لنا أن البرناسية شكل من أشكال مبدإ الفنّ للفنّ ، استوحت كثيراً من آراء جوتييه وبودلير وأنكرت أن يعنى الشعر بالنواحي الاجتماعيّة والسياسية أو أن يسخّر لتمجيد البطولات والمعتقدات ، ولما كان شعرهم يعتمد على الترابط اللفظي ووقع الكلمة فإن من العبث أن نمثل له بالترجمة . ولم يكن الاتجاه البرناسي منحصراً في فرنسا بل امتدّ أثره في أواخر القرن التاسع عشر إلى اسبانيا وإنكلترا .

# ٤

# عودة الرومانطيقية في ثوب جديد

# المدرسة الرمزية

## ١ – الرومانطيقية عند ادجار ألان بو

لا يمكن أن نتحدّث عن تبلور النظرية الرومانطيقية التي أسلمت نفسها إلى الرمزية دون أن نقف عند ادجار ألان بو ، الذي امتدّ أثره في آداب العالم حتى لنستطيع أن نلمس هذا الأثر في الشعر العربي الحديث : لقد مجّد الناس هذا الشاعر لحياته ولشعره – أما لحياته فلأنهم رأوا في صراعه مع عصره مثلاً يحتذيه الشاعر الحق ، ولكن لا شكّ في أن شعره هو الذي قرّبه الى نفوس المتأثّرين به في أمريكا اللاتينيّة وروسيا .

ويهمنا هنا في الحقيقة نظريّته الشعرية ، وهي نظرية بسيطة سهلة ، وضحها في محاضرة ألقاها عام ١٨٤٨ عنوانها « المبدأ الشعري » . ومجملها أن الانسان منقسم إلى ثلاث قوى : **العقل والضمير والنفس** ، فالأولى معنية بالصدق والثانية بالواجب والثالثة بالجمال ، ولذلك فإن النفس هي المسؤولة عن الشعر «

فهو يصدر عن النفس ، وغايته كشف الجمال ، ولا علاقة له بالحق أو بالأخلاق ، وهذا هو ما أعجب بودلير ومالارميه اللذين كانا يريان هيجو يتعمّد الموضوعات التعليمية والأخلاقية ولذلك أرادا خلق شعر لا غير ، غايته الجميل لا أن يعلم الناس ولا أن يصلحهم .. أما النفس كما يفهمها بو فهي ذلك الجزء الخالد من الانسان ، وحسب نظرية بو يفقد الشاعر صلته بالعالم الظاهري ، لأن عمل النفس هو السمي للبلوغ إلى الجمال العلوي . وإذا كانت النظرية الرومانطيقية على يد شللي ووردزورث لا تزال ترى العالم الظاهري على ضوء الخلود ، فإن بو أراد أن يتجاوز هذا العالم تماماً إلى عالم آخر . وقد انجذب بودلير إلى هذه الفكرة فكان عالمه هو الجمال المثالي كما كان عالم مالارميه السماء الزرقاء .

إن نظرة بو إلى الشعر هي آخر خطوة رومانطيقية نحوه قبل أن يحور رمزياً خالصاً . ذلك أن الرومانطيقيين كانوا يبحثون عن عالم آخر فجاء بو وحدّده ، وكانوا يربطون بين الشعر والجمال فجاء بو وقال : إنّه لا يرتبط بشيء آخر عدا الجمال . وهكذا بلغت النظرية الرومانطيقية في الشعر ذروتها عند بو . وجرى في اتجاهه الشعري ملتزماً بهذه النظرية : ففي أشعاره الأولى رأى رمز الأغنية الخالصة المثالية متمثّلاً في اسرافيل وهو ملك اختار بو اسمه من بعض الأخبار

الاسلامية[1] ليمثل المغني المثالي الذي يطمح الشاعر أن يصبح مثله. ثم قال إن الشعر لا بدّ من أن يكون حزيناً ، وإن الموسيقى والشعر لا بدّ أن يتقطرا دموعاً وإنّنا في هذه الأحوال نبكي لأنّنا نعجز عن أن نعانق المسرّات العلوية التي نصل إليها للحظة قصيرة من خلال الموسيقى أو الشعر . وهذه نظرة جديدة إلى الشعر وليس من السهل أن يقبلها كلّ الناس ، وقد جعل بو الحزن عاملاً من العوامل التي تحطّم الحواجز في نفس الشاعر دون قوّة الخلق ، وتطلقها للعمل. ومن خلال الحزن والسوداوية وجد بو منفذاً إلى نوع جديد من الوجود ورأى أنّه يقترب من العالم العلوي الذي أحبّه . وحين يصف حاله أثناء عملية الخلق يصورها نوعاً من الألم ، أو حالة مضطربة بين الحلم واليقظة – حالة عقلية تتردّد فيها الأشباح وتسكنها مخلوقات الرعب

---

[1] روي في الخبر انه ليس من خلق الله تعالى أحسن صوتاً من اسرافيل ، وانه إذا شرع في السماع يقطع على أهل السموات السبع صلاتهم وتسبيحهم ، ثم إذا ركبوا الرفارف وأخذ اسرافيل في السماع يكون غناؤه بأنواع الغناء لكن من التسبيح والتقديس للملك القدوس فلم يتخلف عن حضوره شجرة في الجنة ولم يبق فيها ستر ولا باب إلا ارتج وانفتح ولم تبق حلقة على باب إلا طنت بأنواع الطنين كلها ولم تبق أجمة من آجام الذهب ولا قصبة فيها إلا زمرت بفنون الزمر ، وغنت الحور العين وكذلك جميع طيور الجنة . والعارفون بالأماطير اليونانية سيذكرون عند قراءة هذا الخبر قصة اورفيوس وأثر موسيقاه في الأحياء والجمادات .

والفزع . وتسيطر على هذه الحال فكرة الموت لأن بو يشتاق الموت ويريده مخلّصاً من آلامه ومعبراً الى عالم آخر ، تضيع فيه النقائص ويبدأ الكمال ، ولكن أمله في الموت لم يكن ضاحكاً مرحاً وإنّما كان قاتماً سوداوياً وكان مجرّد تفكيره فيه يسلمه الى كآبة عميقة . وفي قصيدته « مدينة البحر » يتخيّل عالم الموت الذي لا يقطنه حيّ وليس فيه إلا روعة المقابر . ومن خلال الموت كان يعتقد أن الحبّ يتحقّق ، ولذلك لم ينظم قصائد غزلية بالمعنى المباشر لهذه الكلمة ، وإنّما اعتقد أنّ قصائد الحبّ لا بدّ أن تتحدّث عن نساء أدركهن الموت ، وأن الشعر يناجي أطيافهنّ ، ولذلك قال : « لا ريب في أن موت امرأة جميلة هو خير موضوع شعري في العالم » ، ولم يكن يتصور أنّ هناك ما هو أشدّ إثارة للحزن ، وفي قصيدة له عنوانها « إلى واحدة في الفردوس » يتحدّث عن امرأة كان قد أحبّها ثمّ فقدها ، وبموتها لم يبقَ لحياته معنى لولا لمع من طيفها تعتاده بين حين وآخر وتعزّيه ، فيشعر كأنّها معه :

أما أنا والأسفاه

فقد خبا مني ضوء الحياة

أبداً أبداً ، لن ،

لن تورق الشجرة التي هصرتها الصاعقة

ولن يحلّق النسر الكبير

( ومثل هذا القول يربط البحر
الوقور الى رمال الشاطىء ) .
كلّ أيامي غيبوبة اثر غيبوبة
وكلّ أحلامي الليليّة تتوجه
الى حيث تلمع عينك السوداء
وحيث تلمع خطواتك
في كلّ رقصة أثيرية
وعند كل ساقية خالدة

## ٢ – ظهور المدرسة الرمزية

في كل مكان كان أثر زولا بيّناً عن منشأ ، ومن ثم جاء ردّ الفعل أيضاً قويّاً شاملاً . فاتهمت الواقعية بتعدي حدود الذوق ، وبإفلاس المادية العلمية ، وقام برجسون يناوئها بالاتجاه نحو الأفكار الدينية ، وصرخ الكاثوليك بوجهها ساخطين ، ولكن المناوأة الأدبية جاءت من الاتجاه نحو القطب الرومانطيقي – مرة أخرى – لواذاً بالعالم المثالي من قبح الواقع وبشاعته .

هذا الاتجاه الجديد في فرنسا سُمي بالرمزية ، وكانت تباشيره الأولى عند ادجار الان بو الذي قرأ بودلير قصصه عام ١٨٤٧ ثمّ ترجمها ونشرها على الناس ، فكانت أول مؤثر في اتجاه الرمزية الفرنسية .

كان بو يريد أن يتخلص من انحلال الرومانطيقية ويدعو إلى خطة مغايرة لها – يدعو إلى عدم المحدودية في موسيقى الشعر، إلى انطلاق إيحائي مبهم، لا بالخلط بين عالم الواقع وعالم الخيال بل بالخلط بين وظائف الحواس نفسها . ونحن نجد بو في بعض قصائده « يسمع » قدوم الظلام ، ويقول في قصيدة أخرى : «ومن كل قنديل انساب في أذني صوت رتيب ناغم لا ينقطع».

ولذلك كان من أول ما يبشر به الرمزيون إجراء الفوضى في مدركات الحواس المختلفة ، ومحاولة الوصول بالشعر إلى اللامحدودية التي وصلها الفن الموسيقي . لقد بهرهم ما حقّقه فاجنر في موسيقاه فأرادوا أن ينقلوا في الشعر ما نقله فاجنر بها حتى لقد قال فاليري : « إن مهمة الشعر أن يستردّ من الموسيقى ما سلبته منه »، ولما تزعّم مالارميه الحركة الجديدة جعل كل همّه أن يصل بالشعر إلى هذا الهدف، عمليّاً ونظريّاً.

ويجب أن نذكر أن هذا الاتجاه نحو الموسيقى كان ردّاً على ذلك الميل الجارف إلى وصل الشعر بالنحت والرسم في القرن التاسع عشر ، فقد مضى البرناسيون يصفون الكلمات كأنّها أصباغ أو أحجار كريمة ، وقطعوا التعابير كالرخام أو حفروها كأنّها تنقش على أطباق معدنية وانتهوا إلى اعتبار الشعر نحتاً كلامياً .

غير أن الموسيقى أشدّ الفنون إيحاء ، وإليها توجّه

الرومانطيقيون الألمان – كما تقدم القول – ولذلك رأى المجدّدون الرمزيون أن يتوجهوا بالشعر إلى الموسيقى لتتمّ له القدرة على الإيحاء ، ورأى مالارميه وتلامذته أن يحاكوا الأوبرا . ويقول فاليري : « يستطيع الانسان أن يقول دون مبالغة إن الكشوف المهمة وكلّ البدع الفنية في الشعر ( وفي النثر إلى حدّ ما ) – منذ عهد بودلير – سببها الاتجاه نحو الأعمال الموسيقية العظيمة وخاصة أعمال فاجنر وما أحدثته في أذهان الأدباء . لقد كانت تخيفنا وتقلقنا تلك المقارنة بين ما في طاقة الأوركسترا أن تقوم به وبين فقر المصادر اللغوية ، ولم يكن من سبيل للشعراء إلا أن يحاكوا بكل جهدهم هذا المنافس الخطير ».

وفي سنة ١٨٨٥ كان قد شاع بين الناس اصطلاح «المنحطين» وهي الكلمة التي استعملها جوتييه في وصف الروح السائدة في ديوان «أزهار الشر» لبودلير ، وكانت الانحطاطية نزعة فلسفية أو سياسية ذات طابع ثوري سلبي في معالمه ، وتتضمن هرباً ينكر كلّ القيم السائدة حينئذ. ولكنها لم تحدث أشكالاً جديدة في الأدب بل كان المتسمون بها لا يزالون في صفوف البرناسيين حتى بعض الموهوبين منهم أمثال رمبو ولافورج . غير أن رمبو كان أول من انقض على نوع جديد من التعبير تاركاً النماذج القديمة التي لم تعد تستهوي الأنصار والمعجبين . ورمبو في تاريخ الشعر ظاهرة غريبة مدهشة ،

هو ذلك الشاب الجائع المفلس الذي سافر من بلده إلى باريس وعقد مع فرلين صداقة قصيرة الأجل ، وقال الشعر في أجل أقصر ، ثم سكت إلى الأبد وذهب يجوب البلاد حتى وصل الحبشة واستقرّ فيها تاجراً. غير أن شعره الذي أذاعه أصدقاؤه كان أقوى ثورة على البرناسية وأقوى ممهِّد للرمزية ، بل لعله وضع كثيراً من الأسس التي قامت عليها السريالية من بعد .

ويمكن أن نستلخص آراءه في الفنّ من رسالة كتبها إلى شخص اسمه بول ديميني في الخامس عشر من أيار ( مايو ) عام ١٨٧١ وفيها يقول : إنـّه ذاتٌ أخرى ؛ ولعلّ معنى هذا القول ان للإنسان ذاتاً يدركها لأنـّه يراها تتنفّس وتأكل وتعمل ولكن هناك ذات أخرى هي الحقيقة ، ولا بد من القضاء على الذات الظاهرية لنبلغ الذات الأخرى . فإذا قرنـّا هذه العبارة إلى قوله في الرسالة: لم يوجد أبداً مؤلف أو مبتدع أو شاعر، أدركنا أنـّه يعني أن كلّ فنّ حتى اليوم قد صدر عن الذات الظاهرة المزيَّفة ، وأن الفن الحقّ يجب أن يصدر عن الثانية في اللغة التي تشبه « الحلم العميق » . وإذن فأول واجب على الشاعر هو أن يعرف ذاته ، أن يبحث عن روحه ويعرف ماهيّتها ؛ وطرق الكشف عنها ـ فيما يرى رمبو ـ هي الحب والألم والجنون . فإذا غاص الشاعر في الأعماق بحثاً عن المجهول

كانت خطوته الثالثة ما يحضره معه من تلك المنطقة ، فإن كان ما يحضره يحتاج شكلاً منحه شكلاً وإلا أبقاه دون شكل .

وبعد عام ١٨٨٥ أخذ اسم الرمزية يحلّ محل اسم «مدرسة المنحطين» ، وفي السنة التي تلت صدرت مجلة باسم الرمزية تحدثت عن الرمز وقيمته وأثر مالارميه فيه ، وقالت إن ما يجمع الرمزيين – عدا حبهم للفن والعطف على المغمورين من الشعراء – هو الثورة على بعض العرف الذي كان سائداً من قبل ، فقد رفضوا استعمال الشعر للخبر ، وأبوا الكتابة بلغة واضحة مفهومة نزولاً على جهل القارىء وسخطوا الابتذال الذي تردّت فيه الطبيعة ، والانحباس المغلق الذي انحصرت فيه البرناسية .

ولا شكّ في أن الفضل في تبلور النظرية الرمزية في الشعر ، إنّما يعزى إلى مالارميه . فمن هو مالارميه ؟ كان شاعراً مغموراً يدرّس اللغة الانكليزية ليكسب قوتاً ، ولم يخلف من الآثار ما يملأ أكثر من خمسين صفحة ، وقد ضحك الناس منه ووصفوا شعره بأنّه هراء ، ولكن عناده لم يستسلم أمام هذه الهجمات . وفي بيته بباريس حيث كان يعقد ندوة كلّ يوم ثلاثاء كان يتحلق حوله المعجبون من نواح متعدّدة . وقد ترك أثراً بعيداً في أدباء الشباب من انكليز وفرنسيين . وكان بنظرته اللامعة من تحت أهدابه الطويلة ، وهو يرسل

دخان لفافته « ليضع فيما بينه وبين العالم شيئاً من الدخان » ، يتحدث في النظرية الشعرية بصوت موسيقي رخيم ، ويفكر قبل أن يتكلم ، ويضع ما يقوله في صيغة استفهامية ، وزوجه إلى جانبه تعمل في التطريز ، وابنته تنهض لتفتح البـــاب للطارقين أمثال لافورج وفاليري وجيد ووايلد وييتس .

وقد هـــاجم مالارميه البرناسيين لأنهم ينقصهم الغموض والغرابة، فهم يسمون الأشياء ، وتسمية الشيء في نظره تذهب بثلاثة أرباع المتعة التي تتولـّد من الايحاء والحدس، ولذلك كان من أهداف الرمزية أن تلوّح بالشيء لا أن تسميه ، ويمكن أن نلخص وجهة نظر الرمزيّين في هذه الناحية بما يلي :

يختلف احساسنا من لحظة إلى أخرى . فمن المستحيل أن نعبر عن إحساساتنا كما نحسها، بواسطة اللغة الموضوعة. ولكل شاعر ذاتيّته الخاصّة ، ولكل لحظة من لحظات حياته نغمتها. ومن مهمة الشاعر أن يبتكر اللغة التي تستطيع أن تعبر عن ذاتيّته ومشاعره. وكلّ ما كان خاصاً فإنـّه يمرّ لمحاً وغامضاً، فمن المستحيل نقله بالتقرير والوصف ، وإنـّما يتمّ نقله بتتابُع الكلمات والصور التي تستطيع أن توحي للقارىء. أي أن هذه الرمزية تداعٍ في الأفكار بطريقة معقدة ممثـــلة بخليط من المجازات التي يراد منها أن تنقل شعوراً ذاتيّاً خاصّاً .

وفي إخلاص الرمزيين لتحقيق هذه الغاية فارقوا كثيراً من

الخصائص المعروفة للشعر ، فتحاشوا أولاً الموضوعات السياسية التي كان الرومانطيقيون يحبونها . وعـادَوا النظرة الواقعيّة والعلمية في الفن ، وانحازوا الى عالم الجمال المثالي .

وبعد وفاة مالارميه (١٨٩٨) تزعّم الرمزية تلميذه بول فاليري الذي كتب في عهد مبكر مجموعة من القصائد ثم مرت به أزمة كفّ بسببها عن كتابة الشعر،وعاد إليه بعد فترةغير قصيرة . وقد خطا فاليري بالرمزية خطوة أبعد إذ أكسبهـا تداخلا وتعقيداً في التعبير أكثر من استاذه ، وكان فنه نحتيّاً مرمريّاً إذا تصورنا فنّ مالارميه رسوماً لامعة . ويصور شعر فاليري ذلك الصراعالعنيف بين قوانين العقل وحوادثالحياة ، ومن هذا الصراع نتج شعر أصيل من أبرزه قصيدة « المقبرة البحرية » وهي قصيدة تسجّل فرحة الشاعر بعودته إلى الشعر. وفيها نراه يقف ظُهراً على شاطىء البحر إلى جنب مقبرة ، والشمس كأنّها ثابتة فوقه ، والماء مستوٍ كأنّه سقف وقفت عليه السفن كالحمائم ، وكأن العالم الخارجي يمثل المطلق الذي يتجه إليه فاليري ، وعندئذ يرفع صوته قائلاً : أيتها الظهيرة بالرغم من هذا الثبات فيك فإنّني أنا وحدي السرّ المتغيّر فيك ... أما الأموات فقد ذهبوا يعانقون الفراغ وأصبحوا جزءاً من الطبيعة الميتة ... ثم يقول : حطمي هذا الصمت.. هذا الثبات .. وعندئذ تهب الريح لتخرق هدوء ذلك السقف

المائي وتدفع به نحو الصخور ، وإذا العالم يتحرّك ثانية ، وإذا الشاعر يعود إلى الحياة .

في هذه القصيدة زاوج فاليري بين الفكرة والعاطفة ، فالظهيرة الصامتة ليست إلاّ المطلق في ذهنه ، وهي أيضاً تلك السنوات التي قضاها مجبلاً لا ينظم شعراً . وهي أيضاً الظهيرة الحسيّة نفسها التي ستنقضي بعد لحظات؛ والبحر جزء من ماسة الطبيعة، والشاعر هو الغشاوة الوحيدة على صفحتها، ثم تهبّ الرّيح وهي ذلك الاندفاع في التعبير – التعبير بهذه القصيدة نفسها ، وهكذا يكون العالم والشاعر صفحتين لحقيقة واحدة .

إن قصيدة المقبرة البحرية لتدلـّنا علىالطريقة التي اختارتها المدرسة الجديدة في التعبير خصوصاً إذا قارنـّاها بنوع منالرمز كان موجوداً في الشعر الفرنسي ينحو منحى الكناية التعليمية وهذا ما لم يعجب مالارميه وتلامذته، ومن أمثلة ذلك قصيدة « موت الذئب » لفيني . وهـــذه القصيدة ثلاثة أقسام ( ١ ) وصف للمنطقة التي خرج إليها الشاعر وصحبه لاصطياد الذئاب وموت رئيس الذئاب.(٢) الشاعر وقد غرق فيالتأمـّل (٣)الاستنتاج وهو فلسفة الشاعر الرواقية في ستة عشر بيتاً. ومثل هذه القصيدة في نظر الرمزيين ناقصة من عدة وجوه : أولاً لأنها حكاية ، وثانياً لأن فيها انتقالاً من موضوع إلى

آخر ، وثالثاً لأنها تعليمية ، ولذلك جاءت متفاوتة في قوتها وتأثيرها ولذلك صدف الرمزيون عن الطريقة التحليلية إلى التركيب الذي تتمازج فيه جميع مظاهر القصيدة ، حتى لو استخرجنا منها جزءاً لتحطّمت لا من حيث تأثيرها فحسب بل من حيث قيمتها . ومعنى ذلك أن الرمزيين كانوا يحاولون أن تنقل القصيدة للقارىء إيحاءات من « الكلّ » في خطفة ، مع أن هذه الخطفة نفسها قد تأتي بعد الكدّ وبذل الجهد الكثير في التركيز. وليست القصيدة لتثير فكرة، وإنّما لتخلق حالة أو موقفاً أو انطباعاً . وكثيراً ما سخر فاليري ممن يتطلبون فكرة أو أفكاراً من القصيدة .

ونتساءل هنا : إلى أي حدّ افترقت الرمزية عن الرومانطيقية وباينت البنت أمها ؟ والجواب على ذلك أن القصيدة عند الرومانطيقيين دفقة من الشعور أما عند فاليري فهي « مشكلة ذهنية ملتوية » أو كما يقول في بعض تشبيهاته : « القصيدة حمل يرفعه الشاعر إلى السقف جزءاً جزءاً والقارىء هو العابر الذي يقع الحمل على رأسه دفعة واحدة ومن ثم يحسّ ، في لحظة ، تأثيراً جمالياً كاملاً لم يعرفه الشاعر أثناء إبداعه للقصيدة » .

ثم إن الرمزية رفعت من درجة الذاتية التي نصّ عليها الرومانطيقيون، حتى جعلت الشعر تعبيراً عن أخصّ ما يتعلّق

بالشاعر ، ومعنى ذلك أنهما افترقتا في طبيعة الموضوع الشعري، فقد كان الرومانطيقيون يتحدثون عن الحب والرحيل والسياسة أي يصلون أنفسهم بالحياة ، أما الرمزيون فقد توغلوا في تجربتهم داخل حقل الفنّ وحده ، وقصروا كشوفهم على نواحي الفكر والخيال .

وإذا كان الرومانطيقي ثائراً على المجتمع فإن الرمزي يعتزل المجتمع كما فعل لويرجرن – إحدى شخصيات لافورج – في ليلة زواجه من إلزا ، فقد أدار لها ظهره واحتضن الوسادة وأخذ يتوسّل إلى الوسادة أن تحمله بعيداً وتنأى به .والفنان الرمزي هو شخصية ايجتر عند مالارميه : لا يصنع شيئاً إلا أن يناجي نفسه من أول الرواية إلى آخرها .

## ٣ – امتداد آثار الرمزية في آداب الغرب

ولقد كانت الرمزية من أبعد المذاهب تأثيراً في الآداب الأوروبية، ولكنها اتخذت في كلّ بلد طابعاً خاصّاً ، وتلوّنت بألوان جديدة ، ففي إنكلترا التي لم ينشأ فيها مذهب رمزي مستقلّ نجد أثر الرمزية واضحاً عند الشاعر الارلندي وليم بتلر ييتس (١٩٢٦) . فقد عرف هذا الشاعر مالارميه ثم ازداد اتصالاً بالرمزية من خلال آثارها المترجمة ، لأن معرفته بالفرنسية لم تكن واسعة . ولكنه مزجها بخصائص بلاده القومية

وأساطيرها . ومن يتتبَّع تطور ييتس في شعره يجده في الدور الأول يعيش في عالم الجنيات ؛ ولكنه مع الزمن تخلى عن هذا المهرب وأخذت صلته تزداد بالواقع تدريجاً ، وفي الطور الأخير من هذه المرحلة الطويلة لم يتخلّ الشاعر تماماً عن الرمزية ولكنه نفذ من خلالها إلى شعر قوي محسوس يدور حول نفسه، وأتعب نفسه كثيراً حتى يبرىء شعره من الغموض والتفكّك ، وبعد أن كان يعيش في دنيا الأساطير والسحر ، نجده حينما تقدّمت به السنّ ينظم مثل تلك القصيدة الرائعة «بين أطفال المدرسة». فقد زار الشاعر ، وكان عمره ستين سنة ، مدرسة للبنات تديرها الراهبات ، ونظر إلى التلميذات فتذكّر المرأة التي أحبّها وخطر له أنّها كانت ذات يوم مثلهن ، وعادت اليه ذكريات الحب القديم ، فتمثّل حبيبته في جمالها وشبابها ونظر إلى نفسه وقد اعتلت به السن ـ ما جدوى الفلسفة؟ أليس كلّ الجمال مرتبطاً بالجسد ومكتوباً عليه أن يذوي إذا الجسدذوى؟ أليس الجمال الإلهي الذي تعبده الراهبات غير منفصل عن الصور والرموز التي يقدّسنها ؟

يا شجرة الكستناء ، أيتها المبرعمة الراسخة الجذور
أأنت الورقة أم البرعمة أم الجذع ؟
أيها الجسم الذي تصرفه الموسيقى ، أيتها النظرة المضوئة ،
كيف نفرق الرقصة من الراقصة ؟

وبين الواقع والخيال ، بين الدنو والرفعة ، بين المحسوس والمجرد ، استطاع الشاعر أن يعالج موضوعاً معقـّداً في تركيز شديد ، دون أن يخلق فيه اضطراباً .

وفي ألمانيا مزج الشاعر رينر ماريا ريلكه (١٩٢٦) آثار الرمزية بتصوف من نوع آخر ، وهذا الشاعر من أبرز الأمثلة على مبلغ الجهد الذي ينفقه المرء ليكون شاعراً .حتى مالارميه نفسه لم ينظر إلى فنه بمثل الجدّ الذي كان عند ريلكه . لأن حياة ريلكه كلها كفاح ليعتصر من نفسه كل قطرة من الشعر ، ولذلك لا تستطيع أن تضعه في مدرسة معينة لأنـّه نسيج وحده ـ لأنـّه أخضع شعره لتطوّرات نفسه وتغيّراتها ، ولما عثر على ما يلائم موهبته الشعرية أنفق كلّ جهده فيه . وما أبلغه إلى حيث بلغ إلا إيمانه بالفن وبالجميل . وقليل هم الشعراء الذين تغنوا مثله بالشوق إلى الموت ، أو عبّروا كما عبر في شعره عن الشوق إلى الله – الشوق الذي يحسّ بوحدة وجود صوفية تنتظم كل شيء في الكون . وفي المرثيات والغنائيات نجد خلاصة نظرته إلى الوجود ، وصورة للصراع الذي كان يسيطر على روحه .

كان ريلكه يرى الحياة تجري بين طرفين أحدهما نادر يجيئه في ساعات الوحي الشعري ، فرمز بالملائكة إلى هذه اللحظات . والطرف الثاني لحظات عرفها في طفولته ، ولم تعد

تسنح أبداً ، فصرف ريلكه كثيراً من وقته ينتظر اللحظات الأولى ويتحسّر على الثانية . وحاول أن يخلص نفسه من هذا الصراع وهذا هو الجو الذي يسيطر على مرثيّاته ، فقد كان يهفو إلى المطلق ثم يجد نفسه تحت رحمة غرائزه وشكوكه وقلقه ، فتعلـّق بالساعات التي تبقى لامعة في ذاكرته وتقربه من مثله الأعلى ، الذي كان يسمع صداه في بعض الأشجار والتقاليد القديمة وفي الليل والربيع. ورأى أمثلة منه في البطل، والمحب الكامل ، ولكن هذه كلها كانت أصداء ، أما المثال الحقيقي فهو « الملاك » – ولنأخذ مثلاً واحداً من هذه وليكن المحب الكامل، فقد رآه ريلكه في جاسبارا ستامبا التي تضحي بكل الحب ، رغبة في أن تجد مكافأة على حبها . ويتساءل ريلكه : ألم يأن له أن يتخلص مثلها من المحبوب ، وأن يثب كالسهم من القوس ؟ فالحب الذي يحلم به هو تحقيق الذات عن طريق إنكارها .

والبطل أقرب إلى المثل الأعلى من المحب الكامل ، وهو الذي يعرفه الرعب ويبتسم في وجهه الفزع ، لا تهمّه الشهرة ولا المجد ولا شيء مما قد يصيبه بل يظلّ هو نفسه أبداً ، صادقاً مع نفسه مواجهاً لمخاطره ، يتغنّى له القدر في دنياه العاصفة العاتية ، حتى الحب قليل الجدوى في نظره فهو يرتفع فوقه وينظر إلى الماضي مبتسماً ، لأن هدفه وراء ذلك كلـّه .

إن ريلكه يحتاج الى شيء أوسع من هذا العرض السريع ولكننا لن نمضي عنه دون أن نلقي نظرة على فكرته عن الموت. يرى ريلكه أن الحل للخلاص من التناقض في الحياة له طريقان : الاستحالة والموت . ففي الأول حوّل ريلكه المعطى والمنظور ومنحها شكلا جديداً من طبيعته وفنه . أما الموت فلم يكن في نظره فناء بل هو وجود أكمل يصله «بالملاك» ، ومن خلاله يعرف قوة الحزن الحيوية المثيرة ، وقد كانت المتعة التي تثيرها في نفسه صورة الموت تجعله يعتقد أنه شيء يحسد عليه ، وأنه دخول في تجارب أغنى ، وبالتأمّل في الموت استطاع أن يسمو على الجراح التي تخطها الحياة في حساسيته — لقد مجّد ريلكه الموت اعتقاداً منه أنه سيجد فيه ما أخطأه في الحياة .

ولم يقتصر أثر الرمزية في ألمانيا على ريلكه بل لمس شاعراً آخر يختلف عن ريلكه في كثير من الوجوه . ذلك هو استيفان جورج (١٩٣٣) الذي كوّن حوله حلقة من الشعراء والمريدين المؤمنين بمبدإ الفنّ للفن المترفّعين عن العامة . يصدرون نسخاً قليلة من كتبهم في طبعات أنيقة ، ولا يراعون الترقيم في الكتابة . ولم تكن عند جورج صوفية ريلكه ولا قوة عاطفته وجيشان روحه . ولذلك جاء شعره ذهنياً يهتمّ بالانسجام والشكل ، ولقلة الصراع الروحي في أدبه تحسّ فيه طبيعة

الرخام الجامد الذي لا تنبض فيه الحياة . وبدلاً من أن يخلق جورج عالماً جديداً من الفن تراه هارباً من الواقع الى دنيا من الجمال المصطنع . وقبل الحرب كان جورج يرى أن عصره ميت يحتاج الى إحياء ويرى في الحرب الوسيلة التي تحقق الحياة له . فلما قامت الحرب ذهب اليها الشعراء الشباب فرحين ، ولكن جورج لم يجد فيها ما كان يرجوه ، لأنها لم تطهّر الشعب الألماني ، بل إنها حطمت للشاعر مثُله العليا . وبعد أن بدأ جورج حياته الشعرية متأثراً بمالارميه انتهى شاعراً قومياً .

وزحفت الرمزية الى روسيا وأعجب المذهب شعراء الروس لأنه وصل اليهم والشعر الروسي يعاني أزمة وانحداراً ، فرجوا من التعلّق بالرمزية تلافي حال الشعر حينئذ . وكانت الرمزية تعلي من القيم الجمالية وتنفض يدها من السياسة ، وكان الشعراء الروس الذين تلقوها لا يؤمنون بالسياسة ولا يحفلون بها ، كما ان ما فيها من صبغة صوفيّة وجد قبولاً عند شعب تعوّد الشعور بوجود القديسين . وكان من الرمزيين الروس بلمونت وبريوسوف اللذان قلّدا بودلير وفرلين وكانا على معرفة بالشاعر بو . وقد استطاع الرمزيون الروس أن يحولوا الشعر نحو موسيقى الألفاظ وجمال التعبير . وكان من أكثر الشعراء تأثراً بالرمزية وأقدرهم الشاعر اسكندر بلوك (١٩٢١) الذي تحسّ عند قراءة شعره أنّه من أعمق الشعراء إلهاماً وأصالة

الى قوة وتنوع في الموسيقى. وتتميز عنده نزعة صوفية تنبؤيّة تستشعر الغيب وتتحدّث عما يحمله المستقبل ، من ويل واضطراب ، ويتمثّل ذلك في قوله من قصيدة عنوانها « صوت من الجوق » :

كم نبكي أنا وأنتم
على طرق حياتنا التي تستثير الرثاء
ولكن يا أصدقائي ، ليتنا نعرف
برد الأيام القادمة وقتامها .

ومنها : .....
إنّك يا طفلي تنتظر الربيع
لكن لا شيء منه سيحيي أعيننا
وتنادي السماء أن تطلع الشمس
ولكن لن تظهر شمس هناك
أنت تبكي ولكن الدموع مثل الحجر
تسقط وتموت .

استمتعوا بحيواتكم وطرقكم
وإن كانت أركد من الماء وأقصر من العشب
اواه لو نعلم ما سيحدث
من برد وقتام في مقبل الأيام .

وعاش بلوك ليشهد الثورة ، فرأى فيها تحقيقاً لكثير مما كان يحلم به فأقبل على تمجيدها غير عابىء بأي شيء آخر ، ولما وجد له غوركي عملاً ظلّ يدأب على النشر والترجمة وكتابة تاريخ الثورة الأولى . ولكنه لم ينظم شعراً فقد نضبت فيه قوة الخلق ولما يبلغ الأربعين ، وعجز جسمه ومرض ، وأخيراً فقد الثقة في نفسه وفي الثورة وفي الحياة .

ولكن ما الفرق بين هؤلاء الذين تأثروا بالرمزية وبين الذين وضعوا أصولها أمثال مالارميه وفاليري ورمبو ولافورج وغيرهم ؟ لقد سار مالارميه يبحث عن « الشعر الخالص » راضياً كلّ الرضى بالمجال الضيق الذي يحتلّه الشاعر في الوجود ، ولكن هؤلاء المتأثرين به نزعوا عن الجري وراء « الشعر الخالص » ورأوا أنّه من الصعب عليهم عمليّاً أن يحدّدوا الموضوعات التي يمكن أن تسمّى شعرية ، ويميّزوها من تلك التي لا يسمح لها أن تدخل في الشعر . وزادوا عنصر المفهوم على الموحى في شعرهم ، لأنّهم كانوا مقتنعين أنّ الكلمات ذات معنى، وأنّه لا بدّ من أن تكون مفهومة، ولكنهم ظلوا يؤمنون بسحر اللفظة وأثرها في أن تحرّك القلوب وتثير الأخيلة، ورأوا أن رسالتهم نحو العالم قائمة على الشعر، وبالشعر ونغماته يخلقون مجتمعات جديدة ، وبذلك أوجدوا لهم مقاماً في العالم ، وتخلوا عن الانعزاليّة المطلقة التي أحبّها أسلافهم ،

ووصلوا أنفسهم بالمجتمع ، إلا أنهم عادوا بالشاعر إلى مرتبة الساحر ، الذي لا يشبه الآخرين ، ولا يفكر مثلهم أفكاراً عادية ، وإنّما هو حرّ ينشىء ذاتيّته وذوقه كما يشاء. وليست هـذه عودة إلى البرج العاجي ، وإنّما هي معانقة للحياة من طريق جديدة . وهم من وجه آخر لا يزالون يتعلّقون بالجمال ويرون أن الشعر يجب ألا يتخطّى الجميل ، وإذا قارنّاهم من هذه الناحية بمن جـاء بعدهم وجدنا شقة الخلاف واسعة . فالمتأثرون بالرمزية وإن قاربوا الحياة بعض المقاربة إلاّ أنهم كانوا بعيدين داخل نظرتهم الفنية عن المألوف المبتذل . أمّا الذين جاءوا من بعد ، أعني الواقعيين الجدد ، فقـد استمدوا الشعر من المبتذل المـألوف ، واستحدثوا له أساليب جديدة وأصبحوا شعراء للجماهير يستعملون الموضوعات العادية ، معبرين عنها بألفاظ متداولة مألوفة . والمتأثرون بالرمزية ظلوا يكتبون عن أنفسهم ، فهم ذاتيون ، يرون الأشياء من خلال ذواتهم ، وهم كأساتذتهم الرمزيين ظلّوا يؤمنون بالعظمة الصوفية وانعزالها وبالموسيقى الشعرية، وحين ركّزوا اهتمامهم في هذه الأمور أضاعوا فرصاً سبقهم إليها غيرهم ، وتلك هي خلق الشعر من الحياة المألوفة والألفاظ الدارجة، ولكن مهما يكن حالهم فإنهم ثبتوا القيم الانسانية في وجه ظروف قاسية أو تافهة، واستخلصوا من أعباء الانسان وأحزانه رفعة رفيعة، وعلى الرغم من تدلههم بعوالم أخرى فإن أقدامهم كانت مثبتة على هذه الأرض.

# ٥

# انتفاضات قصيرة الأجل

## ١ – مقدمة

قد تمثّل بعض المدارس الشعرية التي نشأت بعد سنة ١٩١٠ نوعاً من الثورات على النظرية الشعرية ، فنجد بعضها عودة صريحة إلى الكلاسيكية وبعضها الآخر يتناول جانباً من النزعة الرومانطيقية فيحاول تحطيمه ، غير أن هذه المدارس تتّفق جميعاً في أنها أيضاً أنواع من التجارب التي ليس لها طابع محدود ولا خصائص مميّزة ، وثورتها على الرومانطيقية أو صلتها بالكلاسيكية ليست هي الأساس الفارق فيها ، وإنّما الأساس الفارق في أن بعضها يصل بالشعر إلى الموسيقى كما فعلت الرمزية وبعضها يتجه به نحو الرسم كما حاولت التصويرية ، وكلها تتّفق في روح الثورة على الشعر ، وتعشق التجديد والتغيير ، فهي صورة للقلق الذي كان يسود الحياة أكثر منها صورة لاتجاهات أدبية واضحة .

## ٢ – مدرسة المؤمنين بالمستقبل

سأسمّيهم المستقبليين تسهيلاً للحديث عنهم . وهم أصحاب اتجاه ثائر على تعلـّق الشعر بالماضي، يعتقدون أن الشعر يجب أن يكون معاصراً منقطع الصلة بما مضى . وقد كان رائدهم الأول مارينتي في ايطاليا ، فإنـّه دعا إلى شعر لا يتقيّد بالقواعد والترقيم ، ليعكس به صورة صادقة للعالم الدينامي الحديث ، وكان يحسّ أن الشعر يختنق من طغيان الماضي عليه ، فأعلن فزعه من كل قديم معروف ، وتعشّقه لكل جديد لم يُعرف بعد . ولكي يظهر مارينتي روح العصر اتجه نحو الآلة ، واختار موضوعاته من عالم الطائرات والبنادق والقطارات واللاسلكي، وألحّ على أن يصوّر الشعر الحياة اليومية والحركة المتمثلة في السباق ، والصفعة على الوجه ، وانقلاب البهلوان ، ونفى موضوع الحب لأنه ضعف عاطفي ووضع مكانه موضوع الحرب . وكان مارينتي يحب السرعة والضجيج فخيل إليه أن العالم لا يحوي إلا هاتين الحقيقتين ، ووجد بعد فترة أنه كان مخطئاً في هذا الاتجاه لأن فصل الحاضر عن الماضي أمر غير سهل ولذلك صدف عن الشعر وألـّف كتاباً في فنّ الطبخ .

ولم تكن المستقبلية قاصرة على إيطاليا بل كانت روسيا أيضاً

تشهد مثل هذا الاتجاه . فقد قام نفر من شعراء الشباب ، سحرهم ما أحدثته أعمال الانطباعيين والتكعيبيين في الرسم ، وفكروا في أن يقوموا في ميدان الشعر بثورة مماثلة ، تجعل منه فنّاً حرّاً يصلح أساساً للحياة. ولكن الناحية العملية لم تكن واضحة في نفوسهم ، إلا أن تأثرهم بمارينتي قوّى الرغبة فيهم للتخلّص من الماضي ، فأصبح همّهم أن يخلقوا شعراً جديداً يدور حول الحياة المعاصرة . وفي سنة ١٩١٢ خرجوا على الناس بمنشور يحدّد طبيعة ثورتهم سموه « صفعة في وجه الذوق العام »، ومما جاء فيه : « ألقوا ببشكين ودوستويفسكي وتولستوي ... الخ إلى البحر عن ظهر سفينة التجديد » ، وجاء فيه أيضاً : «إن من حقّ الشاعر أن يوسع اللغة باشتقاقات وابتكارات لفظية جديدة » . وكان في ثورتهم على الماضي ، وصوفية الشعر ، ضرب من الثورة على بعض مظاهر الرومانطيقية ، وأسقط أكثرهم اعتبار الإفهام في الشعر ، فأهمل المعنى إطلاقاً حتى حاول بعضهم أن يغير اللغة الروسية القائمة ، إلى لغة من اختراعه كان يعتقد أنها أدقّ في تمثيل العبقرية القومية . وهكذا حطّم بعضهم المعنى ، وكتب شعراً مؤلفاً من مقاطع وألفاظ يراها تصوّر ما يريد دون أن يكون لها وجود في اللغة من قبل ، ولكنهم أيضاً شعروا بعد مدة بقلّة جدوى هذه المحاولة فانصرفوا عنها وسار كلّ منهم

ليزاول نشاطاً جديداً .

ومن أبرز المستقبليين في روسيا الشاعر فلاديمير ماياكوفسكي. الذي انضم إلى هـذا المذهب بدافع من روحه الثورية ، وقد اتّفق مع المستقبليين في نزعة التحرّر من قبضة الماضي ولكنه لم يوغل مثلهم في تحطيم المعنى في الشعر . ولم يكن ماياكوفسكي من ذوي الثقافة العالية ، وإنّما أفـاد من موهبته الذاتية وحسّه الموسيقي الممتاز في تكوين فكرته الخاصة عن الشعر . ولما ذهب المستقبليون ١٩١٣ – ١٩١٤ في رحلة جابوا فيها كثيراً من المدن الروسية ، كان ماياكوفسكي في صحبتهم ؛ وقد أفادته هذه الرحلة إذ وجّهته الى بناء شعره من لغة الشعب والاقتباس من الأغاني الشعبية، وظلّ محافظاً على القافية وعلى المعنى في شعره ، وإن زاد على معجمه بعض الكلمات الجديدة والتراكيب المبتكرة على طريقة المستقبليين .

وقد كان شعره في البدء يدور على محور واحد هو ذاته الفردية، ولكن الحرب نبّهت فيه عواطفه الانسانية فرأى أن الحلّ الوحيد لمشكلة الانسان هو مبدأ الأخوة بين جميع ضحايا الحرب ، ومن ثمّ اتجه اتجاهاً شعبيّاً ووجد الميدان الجديد أرحب لمواهبه فأخذ يدعو المستقبليين الى العمل ويقول :

إلى الشوارع يا مؤمنين بالمستقبل
يا قارعي الطبول ويا أيها الشعراء .

ولما صدر المنشور البروليتاري الذي يعتبر المستقبلية بقايا من عهود الثقافة البرجوازية ، سنة ١٩٢١ ، كان ماياكوفسكي قد تحول بالمستقبلية الى شعر ثوري سياسي وأصبح لساناً للثورة، يتحدث عن العالم العجيب الذي تعيش فيه البروليتارية ، ويدعوها للمحافظة عليه والرقي به .

والحق أن المستقبلية كانت مزيجاً من الفنّ والدعاية الاجتماعية ، ومع أنها ركزت اهتمامها في الأغراض الأدبية والفنية،فان مضمونها كان اجتماعيّاً . بل إن مارينتي وأصحابه لم يستطيعو أن يخفوا مآربهم غير الجمالية حين نصُّوا على المساواة بين الرجل والمرأة أو تقليل الفروق بينهما في الحقوق الاجتماعية ، كما أملوا أن تحطم المساواة الجنسية فكرةالحب ،

وتطرّف المستقبليون في نظريتهم الشعرية فأرادوا القصيدة غنائية تعبر عن المشاعر الناجمة عن تحقيق روائع الحياةالحديثة، ولما كانت هذه المشاعر تختنق من مراعاة القواعد والترقيم ، فقد نادوا بتحريرها من هذه القيود . ودعا مارينتي إلى حذف النعت لأنه يعيق عملية الابداع إلا قليلاً ، كما نادي بالغاء أحوال الفعل ودلالاته الزمنية إلاحيث يكون ذلك لازماًلإظهار التغير في النغمات ، ونصّ على استعمال المصدر لأنّه سرّ الحركة في الغنائية الجديدة،واساس في التعبير الغنائي الدينامي. وبدلاً من علامات الترقيم المعروفة دعا إلى استعمال العلامات

الجبرية ، ولكن أهم ما في هذه التوجيهات قوله باستعمال الكلمات التي تعبر بموسيقاها الصوتية . ومن أوضح الأمثلة على الشعر المستقبلي الأبيات التالية التي لم تتقيد كثيراً بشروط مارينتي :

الأرض ونظامها ومنخنيات هندستها
ومشيتها مشية الحمار البليد
التي تدير بها قرص الشمس الملتهب – معصوب العينين –
وتستخرج النور المزيف من أعماق المسافات
الأرض ...! الأرض ? واأسفاه إن غثيان العيش ينحطّ على كتفيها . إنّنا كالحمير الدائبة نرفّلُ ونزيّن ونجلب إلى السوق .

وكان صدى المستقبلية في النفوس متبايناً . فقد وصفها الدنجتون الشاعر التصويري بقوله « إنّها أقوى قوة فنية » ، وقال لورنس إنّها أثارت اهتمامه وإنّه يحبها لما فيها من تطهير للعواطف وتحطيم للأشكال القديمة والضعف العاطفي ، وإنّه يحبّ المستقبليين ولا يؤمن بهم . وانجذب إليها ازرا بوند في البدء فمجّدها ثمّ انضمّ إلى الثائرين عليها . وكان في طليعة الثائرين الناقد وندهام لويس .

## ٣ – مدرسة الايماجيين او شعراء الصورة

هذه المدرسة عاصرت مذهب المؤمنين بالمستقبل وأصحاب الشعر الرعوي . وإذا ذكرنا نشأتها فلا بد لنا من أن نشير إلى رجلين كبيرين كان لهما فضل كبير على وجودها أولهما هو هيوم والثاني ازرا بوند .

أما هيوم الذي قتل في الحرب العظمى، فهو الواضع الأول لفكرتها ، وقد تأثر بنظريات برجسون في الفنّ ، وكان يؤمن بالكلاسيكية ويدعو للعودة إليها ، وينعى على الرومانطيقيين أنّهم يملأون الشعر بالعواطف التي تحوم حول اللامحدود ثم يقول : وأنا أعترض على الميوعة التي لا ترى القصيدة قصيدة إلا إذا كانت تنوح أو تعول على هذا الشيء أو ذاك .

ويعتقد هيوم أن الحال قد ساء في الشعر بسبب هـــذه الروح حتى ان القصيدة الناشفة الجافة لم تعد تعتبر شعراً أبداً . ولذلك بشر بانتعاشة كلاسيكية تنقذ حال الشعر ، وتجعل الشاعر ينظر فيما هو قريب منه ، ولا يطير في الآفاق البعيدة، أو يحوم وراء المجهول . وقد ركـّز هيوم أكثر اهتمامه في الصورة . فالشاعر هو من يعبر عن أمور الحياة العادية في صور جديدة ولا داعي لتقييده نفسه في بحر معين ، ونظم هيوم بضع مقطوعات تطبيقاً لمبدإه في الشعر ، راعى فيها الصورة فشبه

القمر في إحداها ببالون الطفل ، وشبه الغروب بالفتاة الغنجة ، والنجوم بوجوه بيضاء لأطفـــال المدينة ، فيقول في إحدى مقطوعاته :

فوق ظهر السفينة الهادىء في منتصف الليل
مرتبطاً بحبال الصاري الطويل السامق
يتدلى القمر . إن ما بدا نائياً
ليس إلا بالون طفل ، نسيه بعد اللعب .

ويظهر من صور هيوم أنـّه يقرن المرئيات بتوافه الحياة اليومية ، وتكون النتيجة أنـّه يفقد المرئي المألوف «عاديته» ويرفع العادي إلى مرتبة شعرية .

أما الثاني وهو بوند، فمن أبعد الشعراء أثراً في اتجاه الشعر الانكليزي والأميركي الحديث بشهادة ايليوت وييتس واديث سيتول . ولكن القارىء العادي لا يجد بوند قريباً إلى قلبه . ففي شعره ما يصدّ الناس عنه وينفرهم منه ، فليس في إعلانه عن اطلاعه الواسع ما يبرر ذلك . كما أن شعره يكشف عن شخصية لا تجانس في عناصرها ، وفيه مسحة من حذاقة مفتعلة . ولكن هذا كله لم يمنع سريان تأثيره في المدارس الشعرية الحديثة،فقد حاول أن يعبر بشعره عن المشاعر والأفكار المدنية في مصطلح جديد ، واتخذ نماذجه من بعيد ، حيناً من الشعر

البروفنسالي وتارة من الشعر الصيني ، وبمعنى آخر ابتكر بوند نوعاً جديداً من الشعر ، ليعبر فيه عن مشاعر الانسان الحديث وليملأه بأصداء الماضي وذلك بإكثاره من الاقتباس ، فينقل إلى النفوس الشعور بسوء الحاضر واضحاً جليّاً .

وقبل أن ينحو باهتمامه شطر الصورة كان مشغولاً بشعر التروبادور يكتب عنه ، كما نظم قصائد حاول فيها أن تكون ذات جدة ملحوظة ، ولم يكن صاحب نظريات في الفن أو الجمال وإنّما قصر اهتمامه على الشعر وتحدث عنه في نثر غير مجوّد . فلم يكن بوند مفكراً منظماً ، ولذلك كان في الجانب النظري أقلّ منزلة من هيوم، وإن تطوّرت آراؤه حول الشعر والفن عامة تطوّراً جعلها أكثر تركيزاً دون أن يسلم فيها من التردّد . وأشدّ ما كان يهمه في الشعر الدقة والإيجاز ، وقبل سنة ١٩١٢ لم يكن في كتاباته ما يدل على أي اهتمام بالصورة، وإن اهتدى إلى ما سماه « الشعر الخالص » .

وفي العام المذكور ، التف جماعة من الشعراء سماهم بوند شعراء الصورة ، ولكن أغراضهم لم تكن واضحة وبرنامجهم لم يكن محدداً . ولما صدر في العام التالي مقال عنهم وعن أهدافهم عرّف بوند الصورة بقوله : هي ما ينقل « عقدة » فكرية أو عاطفية في لحظة رمزية . وبتأثير بوند الذي كانت له علاقات كثيرة بالشعراء ، انضم إلى المدرسة كثيرون من

بينهم الشاعرة هلدا دولتل (هـ.د)، وايمي لوول ، والدنجتون ، وهاريت منرو ، وفلنت ، وغيرهم ، وأصبحت لهم مجلات تنشر أشعارهم كما نشروا مجموعات من تلك الأشعار . وفي سنة ١٩١٥ تبلورت أهدافهم في الأمور الآتية :

(١) « أن تستعمل اللغة المحكية ، على أن تستعمل الكلمة الدقيقة لا المقاربة ولا البديعية » .

(٢) « أن تخلق نغمات جديدة – لتعبر عن حالات جديدة – لا أن تنسج النغمات القديمة التي تعبر عن حالات قديمة . ونحن لا نلحّ على استعمال الشعر الحر سبيلاً وحيداً للكتابة ، وإنّما نناضل من أجله لأنّه مبدأ للحرية ونعتقد أن ذاتيّة الشاعر يمكن أن يعبر عنها تعبيراً أحسن من خلال الشعر الحر ، أكثر من الشعر التقليدي » .

(٣) « يسمح بالحرية التامّة في اختيار الموضوع ، فليس الفن الجيد أن نكتب كتابة رديئة عن الطيارات والسيارات ولا هو فن رديء أن نكتب عن الماضي ، ونحن نؤمن عاطفياً بالقيمة الفنية في الحياة الحديثة » .

(٤) « تقديم صورة . نحن لسنا مدرسة رسامين ولكن نعتقد أن الشعر لا بدّ أن ينقل الجزئيات بدقة ولا ينساح في التعميات مهما تكن عظيمة مدوية » .

(٥) « ننشىء شعراً صلباً واضحاً لا هو باللامحدود ولا

بالمشعث » .

(٦) « أكثرنا يؤمن بأن التركيز هو جوهر الشعر » .

وليس يهمّنا هنا التنافس الذي نشأ بين بوند والشاعرة ايمي لوول ، ثم كيف أصبحت ايمي صاحبة الرأي في هذه الحركة دون أن يكف بوند عن اتجاهه للدعوة التصويرية ، بكلّ الوسائل المتيسرة ، أو عن تحديده الصورة في مقالاته .

وقد توصل بوند إلى القول بأن الصورة قد تكون ذاتية كما تكون موضوعية ، وانها أكبر من فكرة ، إنها دوامة من الأفكار المختلطة ، وهي مباشرة لا مواربة ملتوية . كما أنـّه في أحاديثه عن موسيقى الشعر وجـّه الشعراء بقوة إلى الشعر الحر ، ولكن لم يمض وقت طويل حتى أدرك بوند أن الشعر الحر قد يجيء رديئاً ، ولذلك أخذ في الاعتدال ودعا اليه حين يفرض نفسه على الشاعر فرضاً ويجيء أحسن من الموزون .

ولعلّ خير ما يمثل مدرسة الصورة كما تتراءى لبوند ، شعر الشاعرة ( هـ.د ) ، مع أنـّه ليس في شعرها من الحياة الجديدة إلا القليل. وهو شعر فردي انعزالي لأن صاحبته كانت بمنأى عن صخب الحياة ، وقد قضت عليها عزلتها ألا تقرأ كثيراً من الشعر الحديث ، ولكنها حافظت في شعرها على الإيجاز البالغ وتحاشت كل ما يمكن أن يعدّ حشواً أو فضولاً . ففي قصيدة لها عنوانها « البركة » كانت قد كتبت « ألمسك

بإبهامي » ، ثم رأت أن الجـــار والمجرور لا ضرورة لهما فحذفتهما مكتفية بما تبقـى من الجملة . وأكثر قصائدها الأولى تدور حول المرئيات وما تثيره من حيث انها أشياء مادية . ففي قصيدة « الحديقة » لم تتحدّث عن جمال الوردة وإنّـما تحدّثت عن أنها ترى لونها خصيصة مادية طبيعية ، وجسّدت بعض الشيء حرارة يوم من أيام الصيف حتى كأنهـــا شيء ملموس . وعلى الجملة يظهر شعرها صفة المحسوسيّة ودقّـة الملاحظة وسرعة المقارنة وجمال الصورة .

وحين مثل بوند لمـا سماه الصورة من شعره اختار هذا البيت :

وأخيلة تلك الوجوه في الجمهور
ورقات نوار على غصن بَـليلٍ اسود .

ومما يستشهد به من شعر الدنجتون الذي كان يشارك بوند في ميله إلى « صلابة » الشعر قوله — وهو يلتئم مع ما ذهب إليه هيوم :

والقمر في الليل ،
حبلى تسير في حذر على صعيد السماوات الزلقة .

وأما ايمي لوول فإنـّها وسعت معنى التصويرية حتى دخل في نطاقها كلّ من له اهتمام بشعر صادق مخلص في صياغته .

وليس معنى هذا أنّه لم تكن لها نظرية في الشعر بل لعلّها في بعض النواحي كانت أدقّ من بوند نفسه ، ولكن بعض ما أقرّته في التصويرية لم يكن منسجماً مع الأسس الأولى لهذه الحركة ، وكان تصورها للصورة غامضاً. نعم إنّها لم تتجاهل مكانة الصورة في الشعر وكانت لها قدرة على خلقها كقولها :

تتفلّت أوراق العشب من بين الحصى
وتعلق بالشمس على جوانبها العريضة
ثم تعكسها ذهبية وزمردية
في أعين العابرين .

والحق أن إطلاق اسم « مدرسة » على التصويرية يعدّ ضرباً من التجوز ، فقد كانت تعبيراً عن حاجة الشعر الحديث إلى منح الشكل اهتماماً ، وليس في الشعراء المنتسبين لهذا الاتجاه من اقتصر على الحدود التي أرادها هيوم في الشعر . فمن أوجه الاعتراضات على نظريته أنّها تحيل الشعر إلى نوع من التلهّي وإن كان تلهياً مجهداً . وأما مبدأ بوند فإنّه يقصر القصيدة على صورة ، ومعنى ذلك أنّه يحول دون وجود القصيدة الطويلة وينكر قيمة المعنى في الشعر . وكان من بين المنتمين إلى هذه الحركة من هو ثائر عليها مثل لورنس ، وفلتشر. ولكن لا شكّ في أن الاتجاه التصويري قد خدم الشعر

بتحطيم الأشكال القديمة ومنح الشعر الحر شيئاً من القوة ، وميّز الإصالة بالالحاح على الصورة الجديدة .

وقد تأخر ظهور هذه المدرسة في روسيا حتى سنة ١٩١٧ ، ولما ظهرت اقتبست بعض آراء ايمي لوول وبوند بطريقة غير مباشرة ، فأهملت قضية الشكل والمضمون في الشعر وركزت الاهتمام في الصورة ، وأصبح لها بعض الشأن حين انضم اليها سرجي ايسنين وهو فلّاح ذو عبقرية مدهشة وقدرة فائقة في التقاط الصور . واذا استثنينا ايسنين نجد أن هذه المدرسة لم تنتج شيئاً كبير القيمة ، حتى ايسنين نفسه انتحر سنة ١٩٢٥ ، فانتهى بذلك عهد هذه المدرسة التي عاصرت في روسيا مذهب المستقبليين وغيره من المذاهب . وقد استطاع بوريس باسترناك أن يضم هذه الخيوط المتفرقة ، ويصحح كثيراً من مغالاة تلك المذاهب ، ويوجهها لتلتقي بمتطلبات الأمور الحديثة دون أن ينحاز إلى واحد منها انحيازاً ظاهراً . وقد نجح باسترناك في الصورة نجاحاً منقطع النظير عجز عنه التصويريون قبله لأنه كان يرى الطبيعة بحواسه وبعواطفه معاً ويفسرها ، أي كان يبرز مظاهرها ويفهم علاقاتها وما تعنيه وراء هذه المظاهر . فالصورة جوهر القصيدة وخادمها الذي يوضح وحدتها المعقدة . وتؤدي به الصورة أحياناً الى نتائج غريبة حتى لتسمعه يقول إن الليلة الصقيعية « كأنها جرو أعمى يلعق اللبن » ، أو

« ان الندى جرى مرتعشاً كأنه القنفذ » ، وإذا استثنينا هذا اللون من الغرابة وجدنا الصورة عنده صادقة دقيقة .

وقد كان أثر التصويرية واسعاً بعيد المدى ، على قصر عمرها ، فهو لم يتوقف بذهاب بوند أو حتى وليم كارولس وليمز الذي كان متحمساً لهذا الاتجاه ، مقبلاً على الصورةدون مواربة كما في قوله :

لا تزال العناقيد معلقة بالدالية

كأنّها أسنان مكسّرة في فم شيخ كبير .

ولكنّ أثرها ظلّ مستمراً في جيل كامل . ومن أوضح القائمين بها ديلان توماس الذي تأثر أيضاً بالسريالية ، ومن خلالها اتجه نحو صورة الحلم والى نقل رموز اللاشعور نقلاً « أوتوماتيكياً » حتى لتجيء صوره غامضة وإن لم تخلُ من جدة كقوله « وانطبقت قبضة وجهها على ألم مستدير » .

## ٤ – المذهب التعبيري Expressionism

وفي ألمانيا كانت الحركة المناهضة للواقعية والطبيعية هي التعبيرية التي ازدهرت في الحرب العظمى الأولى ، ثم ماتت بعد فترة وجيزة من الزمن . ويمثلها قول أحد أتباعها : « هناك العالم ، ومن السخف أن نعيد تصويره كما هو . إنّ مهمة الفنّ هي في البحث عن جوهره الذاتي ، وإعادة خلقه

من جديد» . لقد آمن اصحاب المذهب التعبيري أن لكل شيء باطناً عميقاً ، وان تعلقنا بظواهره يعيقنا عن اكتشاف حقائقه الباطنة الدخيلة . وكل شيء يجب أن يوصل بالأبدية ، فالمريض ليس فرداً يعاني مرضاً فحسب وإنما هو رمز للمرض نفسه ، وألمه انعكاس لآلام الخليقة كلها ، فإذا صوّر الفنان مريضاً فعليه أن ينقل صورة المرض.ففي الفن التعبيري لا يبقى الرجل فرداً ، وإنما يصبح صورة للفكرة التي يمثلها الانسان . والعمل الفني هو الوسيلة التي تنقل القارىء أو المتفرّج الى الحالة العاطفية التي مرّ بها الفنان أثناء الخلق والابداع . فاذا قرأ أو نظر بعينه الظاهرة المجردة فقد يرى أشياء تبدو لعينه منفرة أو سخيفة . والفرق بين الانطباعي والتعبيري أن الأول يعيد الحياة ويحدث انطباعاً بصرياً مؤقتاً ، أما التعبيري فإنه « يستنظر » الأبدي ولا يرسم صور العالم الخارجي ومظاهره .

كان المذهب التعبيري محاولة للهرب من البشاعة والآلام في الحياة بالغوص تحت القشرة الظاهرية للأشياء ، التي تبدو متقلبة تافهة ، للبحث عن قواعد الوجود وحقائقه الجوهرية الثابتة، وهو اتجاه غذته الحرب ولكن أصوله بعيدة في القدم، تمتد الى نظريات أفلاطون . وقد سارت التعبيرية في الاتجاه الذي مشت فيه الرمزية فأصبح لكل شاعر لغته ، وعمت الفوضى وكثر الاضطراب . ولم تكن التعبيرية قاصرة على

الشعر ، بل شغلت القصة والمسرحية . وكان طابع المسرحية التعبيرية استعمال « النماذج » مع ميل الى الرمز ، ومن المشكلات الكبرى التي عالجتها المسرحيات التعبيرية مشكلة الثورة على الأب . ولذلك امتلأت مؤلفات التعبيريين بتمني موت الأب ، الذي يمثل السلطة ، كما أن الأبناء رمز للتحرر والثورة ، يريدون أن يبدأوا الحاضر لا أن يرثوا الماضي .

وكان أكثر الكتّاب التعبيريين في ألمانيا من الاشتراكيين الذين ينطوون على عداء للبرجوازية ، ولذلك صدرت بعض الهزليات التي تسخر من نفاق البرجوازيين ونقائصهم الأخرى ، وصوّرت الشخصيات الرأسمالية تصويراً منفراً . وحسبنا هذا الاجمال عن أمور المسرح والقصص فمجاله غير هذا المكان ، ولكن لا بدّ أن نذكر كيف عبّر الشعر التعبيري أيضاً عن عدائه للمدينة الكبرى ، لأن الطبيعيين من قبل كانوا قد وجهوا همهم الى تمجيد القوى الآلية والمخترعات ، فكانت التعبيرية نقضاً لهذا الاتجاه كذلك ، فتحول الشعراء الذين كانوا يتغنون بمحاسن الآلة ، الى الطرف الآخر . ومن أبرز الشعراء الذين صوروا نهم المدينة لابتلاع كل ما هو باسم أخضر ، وافتراس أبناء الريف من أناسي وحيوانات : الشاعر أرمين ت . فجنر . ولذلك نستطيع أن نجد في التعبيريين انحيازاً الى المثالية وثورة على مادية العصر .

ومظهر آخر نجده في المدرسة التعبيرية مفارقاً للرومانطيقية، ذلك هو تغير النظرة إلى موضوع الحب ، فقد عولجت العلاقة بين الرجل والمرأة على نحو فكري لا عاطفي ، فإذا عالج التعبيريون مسائل الجنس في أدبهم ، اتخذت في الغالب طابع المغالاة ، وفارقت وضعها الطبيعي. وقد زحفت هذه التعبيرية إلى الشعر السويدي ، ولكنها كانت أوضح شيء في ألمانيا . والطابع العام لها أنها محمومة قلقة سوداوية مضطربة ، جانحة إلى المثالية . ولصدورها في أحوال الحرب والثورة ، كشفت عما تعانيه الروح الألمانية من آلام .

## ٥ – السريالية

من نقائص الرمزية والتعبيرية أن ضيق المجال فيهما ، سيؤدي حتماً إلى فوضى لا ضابط لها. وقد بلغتا الذروة من هذه الناحية في ما سمي السريالية أو مدرسة ما وراء الواقع ، التي يمكن أن تعدّ آخر مراحل التطوّر في الاتجاه الرومانطيقي ، وآخر كهف للذين يمقتون الانسانية ، ويودون الهرب منها .

وقد أسس هذا المذهب جماعة من الشعراء الشباب ليكون فلسفة لهم في الحياة ، هدفها تغيير الحياة إطلاقاً لخلق إنسان جديد ، إنسان يجد الحرية المطلقة عن طريق الخيال ، إذ الخيال وجده هو القادر على ذلك في هذا العصر .

السريالية مذهب جماعة لأن الجماعة بدء كل شيء ، أمّا الفرد المنعزل فلا يستطيع أن يحقّق وحده شيئاً. كلنا سجناء وكل ما نبغيه هو الهرب ، ولكن كيف نهرب؟ ننفذ من الجدار بحفر منفذ فيه . ومثل هذا لا يستطيع أن يقوم به واحد بمفرده ، بل لا يستطيع أحد أن يهرب من السجن إلا بمساعدة من هربوا.

وفي زوريخ التقى جماعة من اليائسين المتعبين من ويلات الحرب ، واللاجئين ، كالشاعر الألماني هوجو بول ، وشاعر ألماني آخر اسمه هولزنبك ، والشاعر الروماني الشاب ترستان تزارا ، وكلهم يربط فيما بينهم خوف التلاشي والفناء ، فتنادوا فيما بينهم بالسخرية من القوى التي كانت تدفع بالعالم إلى الخراب حينئذٍ ، واختاروا لهم اسم « دادا » عفواً دون تعمّد ، وأعلنوا الثورة دون أن يكون لهم غاية إيجابيّة إلا « عرض ما هو سخيف » . الفنّ نوع من القمامة القذرة والحياة كذلك ، فهم ثائرون على الفنّ والحياة ، وهم يستعملون الكلام الفارغ للتعبير عنها ، وأصبح لهم أتباع في المدن الأوروبية كما نشأ جماعة مماثلة لهم في نيويورك ، ثمّ تجمهروا في باريس فانضم إلى تزارا الذي تزعّم الحركة في الثورة على الحياة والفنّ جماعة من شعراء الشباب ، الذين كانوا قد عادوا لتوّهم من الحرب أمثال بول أيلوار ، ولويس اراجون ، واندريه بريتون ، وأصدروا لهم مجلة سموها «الأدب»

سنة ١٩١٩ .

وبعد سنتين نشأت بين بريتون وتزارا خصومة حول طبيعة المذهب ، فكان الأول يفضل أن يوسع من صدر ذلك المذهب لاستغراق ما هو جميل في الفنون ، أما تزارا فكان هداماً يقول إن « الدادائي الصحيح ثائر على الدادا » وتحت هذا الشعار لا يتمّ إنتاج أبداً. وفي النهاية انتصر بريتون وغيّر اسم الدادائية إلى السريالية ، مستمدّاً هذه التسمية من اسم آخر رواية ألفها جيوم ابولينير الذي كان يحترمه الدادائيون ويجلّونه .

وبدأ بريتون يستغلّ معرفته لفرويد وفكرة اللاشعور ، وبذلك دفع السريالية للاتجاه نحو فرويد فأصبحت ثورة ذات وجهين : ثورة النفس على سيطرة العقل ، واللجوء للعقل كي يحرّر الانسان من المستبدّين بهأمثال الكنيسة والوطن والأسرة والرئيس . وتظهر نزعة الرومانطيقية الغالية عند بريتون حين يقول : العجيب دائماً جميل ؛ كلّ ما هو عجيب فهو جميل ، بل ليس هناك ما هو جميل إلا العجيب .

وأخذت هذه الجماعة تلتقي في مقاهي مونمارتر وغيرها بعد الظهر ، وتذهب في المساء للحديث والتأليف ، وقد انتشى أفرادها بخمرة التسكّع . وفي هذا الدور كان الشعراء هم قادة السريالية أمثال بريتون واراجون وايلوار ، ويشيع في أشعارهم تمجيد العجيب وكراهية الانسانية ، ولكن الانقسام

بدأ يدب دبيبه في صفوفهم فقد مال بعضهم إلى الماركسية ، ومنذ البدء انفصل السرياليون الألمان وانحازوا إلى البلشفية ، ذلك لأن الطريقة السريالية في التعبير ، وهي طريقة « أوتوماتيكية » نفسية حرة ، لا تكسب لهم قوتاً ، فكانت مشكلة العيش من أهم العقبات في سبيلهم ، ولم يجد فيهم قول زعيمهم بريتون : إن السريالي يجب أن يكون سرياليّاً بحتاً ، دون أن يتساءل عن إمكان العيش . وكانت دادائية تزارا قد أورثتهم حب الاعلان عن نفوسهم فلم يقنعوا بالنشاط الجمالي الفني . وفي تذبذبهم بين الماركسية والسريالية تفككت عرى الجماعة ، وظهر سلفادور دالي على مسرح الحوادث فانتقلت زعامة السريالية إلى الرسّامين .

وكان هؤلاء يسمون مذهبهم المترجّح بين الماركسيّة والانطوائية الملتاثة ، مغامرة – مغامرة لا يفزعها الجنون والانتحار في البحث عن الالهام ، عن الخيال الذي يمحق الفنّ والأدب وقد يقضي على الحياة نفسها ؛ بل كان الانتحار مبدأ هامّاً لديهم ، وكان التحطيم غاية لهم والقضاء على العزلة الفردية سبيلاً لإنتاجهم ، وأعلنوا الثورة على التحديد ، حتى على تحديد مذهب لأنفسهم ، ولذلك كانوا يوجهون هجومهم عام ١٩٢٤ نحو القصة كما يمثلها بلزاك لأنها ترضي في الانسان شهوته إلى المنطق والوصف الخارجي وتمنح الشخصيات أسماء

محدودة وأعماراً معينة . وفي ذلك العام توفي أناتول فرانس وكان السرياليون يرون فيه كاتباً تقليدياً محافظاً ذا فن خاوٍ خادع فهاجموه بشدّة وكان هجومهم مما لفت أنظار الناس إليهم .

وفي تلك السنة أيضاً أصدر بريتون بياناً أكّد فيه أن لفظة « الحرية » هي أساس السريالية ، وهي التي تعين كل نشاط سريالي وتنهض به ، وأول الحرية عند الفنان هو الخلاص من قواعد الفن . وازداد التفات الناس إلى هذه الجماعة عام ١٩٢٨ عندما هاجموا بعض النشاط الدينى الكاثوليكي وأخذوا ينادون بأن مشكلات الانسان الجديث يجب ألا تحلّ عن طريق الدين؛ وهاجموا كلّ من اتهمهم بالفرويدية أو بالاتكاء على مبادىء رمبو أو بجنون الانتحار أو بأنّهم ينحون إلى الكتابة التلقائية، لأن كلّ ذلك تحديد وهم يكرهون أن يسلكوا داخل حدود مرسومة . وما حلّ عام ١٩٣٠ حتى ثار بريتون نفسه على بو وبودلير ورمبو ، مع أن هؤلاء أمدّوا السريالية بكثير من أسسها ، فثار السرياليون أنفسهم على بريتون . ونظم اراجون قصيدة فهاجموه فيها ، فهبّ بريتون للدفاع عنه قائلاً إن أراجون غير مسؤول عن قصيدته ما دامت قد انبثقت تلقائيّاً من اللاشعور ، وبعد هذا الحادث انفصل عنهم ارجون وأعلن أنّه شيوعي .

ومهما تكن ثورة السرياليين على فرويد وبو وبودلير ورمبو فإنّهم استمدّوا كثيراً من هؤلاء . وقد علمهم فرويد أن الحياة في حقيقتها نوع من الحلم ، فأصبح همّ السريالي أن يغوص في أعماق الضباب الحلمي ليكتشف ما اختفى من كنوز . وقد قلّدوا بودلير الذي كان يرى أن الفنّ نتاج التعذّب والألم الدخيل وأن الفنان لا بدّ له من أن يتوغّل في ماضيه ويواجهه ببطولة . كما اتبعوا بودلير أيضاً حين اعتبروا الشعر طريقاً للكشف والتعرّف لأنّه ينبع من الآلام ويحتفظ بذكراها ويعلم الانسان كيف يتحملها .

وعلى أن السرياليين يكرهون التحديد فيمكن أن نستخلص المبادىء الآتية من البيانين اللذين أصدرهما بريتون في عامي ١٩٢٤ ، ١٩٣٠ :

١ — النصّ على أهمية الحلم ومنطقة اللاشعور في الانسان وهنا تظهر قيمة التعاليم الفرويدية .

٢ — ان الفكر الانساني قادر على أن يبلغ حالة تتصافى فيها المتناقضات. يقول بريتون: «ثمة نقطة إذا بلغها الفكر بطل التناقض عندها بين الحياة والموت والحقيقي والخيالي والماضي والمستقبل ... »

٣ — الخلاف بين الانسان والطبيعة أمر مرتبط بالمصادفة فحسب ( هذا غامض حتى على السرياليين أنفسهم ) .

٤ – التفرقة بين الذات والأنا ؛ فالأنا هي الشيء الظاهري أما الذات فهي الأعماق التي تدور فيها المعارك بين غريزة الحب والرغبة في الموت ـ حسبما يقول فرويد ـ وهي المنطقة التي يريد السريالي أن يستملي منها وحيه دون رقيب من عقل أو قانون خلقي .

ومن أشهر الذين انضموا إلى هذا المذهب بول ايلوار وهو يتميّز بينهم بإيمانه بحقيقة الحب وأنـّه الطريق الأوحد للهرب من هذا العالم . الحب تجربة متحركة يعيش الانسان في وسطها وينمو ويتغير ، والشعر هو الرائد الذي يهدي إلى الحب . أما المرأة فهي سر الوجود . حتى إن ايلوار ليتساءل في بعض قصائده مخاطباً المرأة : ألا تستطيعين أن تجعلي الأمواج في قبضتك؟ ويقول في موضع آخر: ألا تستطيمين أن تجمعي يدك على النجوم ؟ المرأة حالـّة في كل مكان في الكون مثلما تمتدّ صفحة السماء . هي الجزء والكلّ ، وإذا أطبقت عينيها فهناك يولج الليل في النهار .

ومجمل القول ان السريالية كانت مذهباً في الحياة أكثر منها طريقة شعرية . وقد أعادت لبعض الناس نظرة الطفل في حب القدر والحظ والإيمان بالمكتوب وفتحت أمام الشعر مناحي نشاط جديد ، ولكن اعتمادها على مطلق اللاوعي والهذيان الحلمي والضحك الأسود وما أشبه يعني أنـّها ترتكز

على وسائل قاصرة عن التعبير الشعري الصحيح الأصيل .
ولم يف الشعر السريالي الخالص بما كانت تبثّه المنشورات عن تلك الحركة وعن نشاط أصحابها . وخير ما أنتجه السرياليون هو أقل إنتاجهم روحاً « سريالية » .

# ٦

# بوند وايليوت

## ١ – طريقان للانعزالية

تمخّضت الحرب العظمى في الغرب عن خيبة أمل كبيرة ووجد الشباب أنّه مخدوع بالوعود المثالية ، ومبادىء حقوق الانسان ، ولذلك أخذ الشبان يتصوّرون أن الحضارة تقوم على الخداع والنفاق ، ولم تؤثر الثورة الروسية فيهم تأثيراً قوياً عميقاً ، فانحرف الناس عن تمجيد الواقعية التي كانت شائعة قبل الحرب في أدب برنارد شو ورومان رولان وأناتول فرانس ، ووجدوا ضالتهم في أدب لا يعنى بالعمل والجماعة ؛ وبينما فقد الكتّاب الجماعيون ثقتهم في أنفسهم وفقدوا ثقة الناس بهم وبأدبهم ، ارتفع إلى القمة أمثال فاليري وجيمس جويس وبروست وايليوت ، وكلّ هؤلاء من المتأثّرين بالرمزية والفرويدية معاً،أي أنّهم يعنون بالفرد وبالغوص في أعماق النفس الانسانية ومسارب اللاشعور ، ومن ثم نجد أن الأدباء الذين لا يهتمون كثيراً بالمجتمع قد انقسموا إلى فريقين : فريق انعزالي

محض يأوي إلى البرج العاجي ويرى في أحلامه ما يغنيه عن حقائق الوجود ، وفريق جوّاب طوّاف يفتش عن الخير في أرض بكر لم تمسّها يد الصناعة ولم تخلق فيها النظم الحضارية شيئاً من المشكلات. فذهب د. هـ. لورنس إلى المكسيك ليستمدّ من العالم البدائي أصول فلسفته، وظلّ اندريه جيد شديد الشوق إلى افريقية ، حتى قاده شوقه إلى الكنغو، واضطرم في نفوس بعض الأدباء حنين طاغٍ إلى الانسان البدائي كما هي الحال في الجيل الذي نشأ فيه جان كوكتو ، ووجد لوركا الشاعر الاسباني تلك البدائية المحبوبة في عالم الفجر ، واشتدّ الميل إلى الطفولة وأحلامها حتى أصبح اصطلاح للتعبيرية يطلق على رسوم الأطفال الألمان كما يطلق على المسرحيات الألمانية .

## ٢ – ماذا نعني بالشعر الحديث

وفي الرمزية والسريالية استنزفت الرومانطيقية حياتها وحيويّتها وكان لا بدّ من بعث جديد للشعر، ولم تكن الحرب وحدها هي التي تقف في قاعدة التجارب الجديدة التي يطبقها الشعراء على اللغة ، كما يطبق العلماء تجاربهم على الحيوانات الصغيرة ، بل كانت المفهومات النفسية التي ردّت الانسان إلى داخل ذاته – متضافرة مع الكشوف الكبرى كنظريّة النسبية – هي التي أوجدت أمام الشاعر عالماً جديداً ، يحتاج

إلى نوع جديد من التعبير .

وقفت اللغة عقبة في الطريق ، حين رأى الشاعر أن التعبيرات والألفاظ القديمة لا بد من أن تموت أو تصاب بالاستحالة ، ولم يعد الشاعر قادراً على أن يكتب بالألفاظ التي استعملها ييتس أو حتى مالارميه لأنه إن فعل أخضع تجربته لجو غريب من المصطلح اللغوي . وكانت الرغبة في تغيير اللغة ناشئة عن الميل إلى التجديد .

هذا من ناحية اللغة ، أما من ناحية الموضوع فقد بدأ الشعر الحديث يتخلى عن الموضوعات التي غدت مألوفة في الشعر ، ويتجه نحو ما يسمى «الشعر الخالص» – لقد حاول الرمزيون أن يجعلوا الشعر خالصاً حين جردوه من الخبر والحكاية والتعليمية وقربوه من الموسيقى ، ولكن الشعراء المحدثين يريدون شيئاً وراء ذلك – يريدون بالشعر الخالص تلك « الهزة » التي يحدثها الشعر ويحسون أنها الغاية الوحيدة له . ولا شك أن كل شعر عظيم يحدث هذه الهزة، لكن دون قصد وتصميم كما يريد الشعراء المحدثون .

لقد أحس المحدثون أن الشعر يعيش في عصر التخصص ، وأن لا بد له من أن يتخصص في مهمة ما ، فأرادوا أن يخصصوا مهمة الشعر بهذه الهزة التي يحدثها في النفس .

وبالجدة في اللغة وبالتخصص في الغاية أرادوا أن ينقلوا

الحقيقة ، على غير ما يتصوّرها الشعراء السابقون . فاتجهوا إلى نقل الحقيقة الكلية التي يحسها الشاعر بكلّ جزء من طبيعته : بفكره وشعوره وعواطفه كلها معاً . ولا شك أن الشاعر الحديث الذي يعيش في دنيا الكشوف النفسية وهو على وعي بما يدور من تيارات في داخل نفسه — لا شك في أنّه يقف موقفاً عسيراً حين ينصب من نفسه رقيباً لتصوير الحقيقة ونقلها للآخرين ، وهو في موقف لا يحسد عليه لأن الاصطلاحات النفسية والوسائل التي يستعملها النفسيون أنفسهم غير ملائمة للدخول في لغة الشعر . ووظيفة الشاعر ليست في أن يحلّل ويستعمل الاصطلاحات التي يستعملها العالم النفسي ، وإنّما مهمّته أن يصوّر الشيء كما يراه ، وينقضّ على بوادره ، ويخطف في لمح البرق أشكاله المتغيرة ، ويجعلنا نحس نحو هذا الشيء ما أحسّه هو حتى ولو لم يكن في مقدورنا أو مقدوره أن نفهم ويفهم ما يقول .

ولذلك يحاول الشاعر الحديث أن يجعل الشعر خصباً غنيّاً، ويحمله أقصى درجات الحقيقة والتأثير الشعري ويقدم لنا التجربة بكلّ ما فيها من تراكب وتعقيد ، وقد يجيئه الوحي الشعري على شكل دفقات عارمة تحطم طريقته في التفكير ، وترفض أن تخضع للقوالب المألوفة . وما كان الشاعر القديم ينقله بالصورة والتشبيه والاستعارة ، ينقله الشاعر الحديث

بتسلسل غير منطقي ، ومن أجل تصوير الحالات الغريبة غير المألوفة فإن الشاعر الحديث يلحّ كثيراً على ذخيرته من الصور . لا شكّ أن كل الشعر يستغلّ صوراً ليعبر عن الحالات الغامضة التى لا يمكن التعبير عنها مباشرة، ولكن الصورة عند الشاعر القديم كانت جزءاً أو عنصراً في القصيدة الكلية ولا شيء أكثر من ذلك . أما الشاعر الحديث فقد عكس الوضع لأنه يريد صوراً لتعبر عن كلّ التعقيد الموجود في كل حالة ، ويريد من الصور أن تؤدي الهزة التي هي غاية الشعر – في نظره – ولذلك تلعب الصورة دوراً خطيراً في الشعر الحديث وتلقى عناية خاصة .

يكفينا هـذا القدر من مظاهر الجدة فيما ندعوه الشعر الحديث ، على أن نذكر دائماً أن هذا كلّه لا يعني وجود مدرسة ذات قواعد معينة ، ففي ظلّ هذه المبادىء والغايات سلك الشعراء طرقاً مختلفة ، وخاضوا تجارب متنوّعة تختلف بين شاعر وآخر ، وليس بين الشعراء المحدثين من رابطة إلاّ الغاية ، أما فيما عدا ذلك فكل شاعر يشقّ طريقه بنفسه .

## ٣ – العلاقة بين بوند وايليوت

وفي مثل تلك الأحوال بالغرب ، وبتذكّر ما قلناه عن تلك الانتفاضات التي سميناها مدارس – قبل الحرب العظمى –

نستطيع أن نتصوّر لِمَ تصدّر ايليوت دنيا الشعر ورأى فيه الشباب رسولاً ومبشراً وهادياً إلى عوالم جديدة ، ورأى الناس في قصيدته « اليباب » مرآة جديدة من نوعها .

لقد استطاع ايليوت أن يجمع في يده خيوط المدرسة الرمزية والمدرسة التصويرية ، وأن يتحدّث عن نظرة الناس القاتمة إلى الحضارة وعن ضياع الفرد واضطرابه النفسي في ظلّ تلك الحضارة النخرة ، كما استطاع أن يخلص الشعر الانكليزي من ذلك الانسجام المتأنّق الذي غالت فيه مدرسة الشعر الرعوي. أما المؤثرات الرمزية فاستمدّها من فرع رمزي غير فرع مالارميه — استمدّها من فرع كوربييه ولافورج وهما شاعران رقيقان نجد محاكاة ايليوت لهما في قصائده الأولى واضحة تمام الوضوح . أما التصويريون فقد تلقّى أثرهم من خلال بوند ، ومن هذا الشاعر استعار أيضاً طريقته في الاقتباس لأن طريقة بوند تقوم على نقل الشعور الداخلي للانسان الحديث ممزوجاً بأصداء الماضي . وقد مشى ايليوت في هذا الطريق إلى النهاية حتى إنّه في قصيدة «اليباب» المؤلفة من ٤٠٣ أبيات،اقتبس من ما لا يقلّ عن خمسة وثلاثين كاتباً وشاعراً ، ومن عدة أغان شعبية ، وحشد فيها جملاً من ست لغات أجنبية إحداها اللغة السنسكريتية . ولكن الفرق بين الرجلين ، ان بوند ليس ذا سيطرة قوية على الخيال ، فهو يستطيع أن يمتع القراء بتنوّع

اطلاعه ، أما ايليوت فذو شخصية قوية ، وعلى كثرة ما يورده من مقتبسات فإن تأثيره الفني لا يضعف ولا يضيع . وهو في شعره يخلق شخصيات درامية ولذلك تذكره الناس ونسوا بوند . واستمدّ ايليوت من بوند أيضاً ذلك التتابع الفجائي في القصيدة دون تهيئة أو تفسير ، إذ المهم في القصيدة أن يتتبّع القارىء التجربة العاطفية ، لا تدرج البناء الفكري فيها ، فإذا تلقّى الصور المتلاحقة وتأثر بها فذلك حسبه ، وذلك هو الواجب الأول الذي لا بدّ للقصيدة من أن تؤديه .

## ٤ – قصيدة « اليباب »

ما هي هذه القصيدة التي أحدثت أثراً بعيداً في نفوس الشباب وجعلتهم يحسون بالشيخوخة قبل الأوان ؟ إن الفكرة التي يعالجها الشاعر فيها ليست مقصورة عليها ، بل هي شائعة في كثير مما سبقها أو تلاها . وقد نشير إلى قصيدة أخرى تعتبر مقدمة لها من حيث الروح والفكرة ، وتلك هي قصيدة « الخاوون » التي يقول فيها :

نحن الخاوون

نحن المكتظون

نستلقي كحشية مملوءة بالقشّ

والأسفاه

إن أصواتنا الجافة
حين نهمس فيما بيننا
هادئة لا معنى لها
كالريح التي تمر في الهشيم
أو كأقدام الفيران على الزجاج المكسور
في مستودعنا الجاف .
شكل ولا حقيقة ، خيال ولا لون
قوة مشلولة ، إشارة ولا حركة
والذين عبروا بأعين صامدة ، إلى مملكة الموت الأخرى
يذكروننا – إن ذكروا – لا كأنفس قوية ضائعة
وإنّما يذكرون منّا رجالاً فارغين
رجالاً متخمين .

وواضح من هذا أن ايليوت يرى في الانسان المعاصر ، إنساناً تافهاً مقفراً مشلول القوة محطم الارادة ، ويتصوّر العالم الذي نعيش فيه مملكة أولى للموت ، وهذه هي الفكرة التي يعرضها بتعمّق في قصيدة اليباب .

وكلمة اليباب توحي لنا بالجدب والجفاف وقلة الماء ، وبهذا يرمز ايليوت إلى الحضارة الحالية الخاضعة للآلة ، التي قضت على الانسان بالجدب العاطفي والروحي ، ولا شك أن « الماء » هو العنصر الذي يخلص اليباب من جدبه وجفافه ، فالماء في

القصيدة رمز للخصب ، وهو القادر على ان يطفىء الظمأ الروحي .

وتستند القصيدة الى نوع من الأساطير التي تصور بلداً موحشاً قفراً يحكمه ملك عنيد ، وقد توقف عن النمو فيه كل ما هنالك من نبات وحيوان ، وأصيب الناس أنفسهم بالعقم ، ولذلك نرى الشاعر يشير من أول القصيدة الى زهرة اللباب (Hyacinth) وهي رمز لشعائر إله الخصب الذي ينقذ المدينة من العطش والقحط ، كما يستثير في أول القصيدة زخة من المطر تسقط في أول نيسان ليمثل كيف كان الماضي غير مجدب كالحاضر . وتوحي لك القصيدة بما يدور في نفس رجل متبرر متطهر من صراع، وما يلمح الى اقترابه من الحياة على استحياء ، وما يخالجه من هرب زهدي يبعده عن الحياة الجنسية ، وتشعر بأنه يحاول أن يستعيد العاطفة الدينية لتنقذه من ذلك الجفاف النفسي .

ونحسّ أيضاً أن النفسيات التي تمثلها هذه القصيدة رموز الملايين التي تؤدي أعمالاً « روتينية » مملة ، وتسير وهي حاملة نفوسها في اتجاهات لا جدوى وراءها ، وتعيش في عالم لا تحكمه الوحشة فحسب، بل ترين عليه وتتغلغل فيه ضروب من الشكّ والفوضى .

ولا بد لنا ، لنفهم قصيدة اليباب ، من أن نذكر ملحوظة

أرفقها بها ايليوت ، تعدّ مفتاحاً لها ، وهي ان كل الرجال فيها إنما يمثلون مواقف لشخص واحد ، وكل النساء فيها امرأة واحدة ، وفي شخصية تيرسياس يلتقي التذكير والتأنيث .

والقصيدة أقسام خمسة أحدها يُسلم إلى الآخر ويفضي اليه فالأول يدلّ على الخوف من البعث والولادة الجديدة ويصور الخشية من شهر نيسان ( ابريل ) لأنه شهر الانبعاث الجديد :

نيسان أقسى الشهور
يولّد الليلك من الأرض الموات ، مازجاً
الذكرى والرغبة ، مثيراً الجذور المتلبدة بمطر الربيع
أما الشتاء فقد حفظ علينا الدفء ، غامراً
الأرض بجليد النسيان .

وفي الثاني إغراق في تصوير معنى الجفاف وضرورة الموت، وفي الثالث صورة للشهوة ، وفي الرابع يتحقق الموت في الماء — أي فيما كان يظن أنه سبب الحياة . ولأوضح هذا الذي أجملته بما يسمح به المقام .

في القسم الأول تنتقل الصورة من حزقيال الى قلب مدينة كبيرة الى مخدع سيدة تصفر الريح تحت بابه والجامع بين هذه الثلاثة وحدة الجدب ، والشخص الاول في هذا المنظر رجل عاجز مشلول الارادة يرى ما يجري ولا يستطيع ان يعمل

شيئاً – يرى الأموات تطفو على جسر لندن فيتعجب من كثرتها ، ويرى بينها صورة نفسه ، أما أزمته النفسية فهي أزمة النفس المعاصرة ، كما يتصورها ايليوت ، وحياته هي حياة الشعب الذي أقفرت نفسيّته، ولذلك أصبح في حاجة الى منقذ. وهنا يجيء القسم الثاني ويظهر فيه المخلص في ثوب جندي من المسرحين يحس بالاخلاص لزوجه بعد أن أصبحت لا تجذب انتباهه ولا تعجبه ، كما أنـه في نظرها ونظر صاحبتها يمثل الإخفاق ، وعلى ذلك فهو ضحية لنظام فقد معنى قدسية الزواج ولم يجد ما يحلّ محلـّه. وفي القسم الثالث يجيء المنقذ في صورة تاجر غير حليق وجيبه مليء بالزبيب ، وتختفي شخصيّته ثانية ليظهر في شكل شاب يحب شابة تعمل على الآلة الكاتبة . وغاية ايليوت من هذا أن يصوّر لنا قلـة جدوى الحبّ والمال لإنقاذ الانسان من الجدب . ثم يتحوّل المنقذ من جديد فإذا هو شاب يحلم بالحنين إلى الشباب ، إلى شيء لا يشبه الحياة العادية ، ويجتر لحظات من التخيّل والاستمتاع بالجمال ولكن نصيبه العجز أيضاً .

ومنذ أول القصيدة كانت العرافة قد تنبّأت عن الموت بالماء وحذرت منه ، فيصبح الخوف من الماء هو موضوع القسم الرابع . وهنا يصبح التاجر والشيخ ممثلين في شخصية واحدة هي شخصية فليباس الفينيقي ، وهو شاب ذو مصالح تجارية ،

فيتقمّص الشخصيّتين معاً ، والفصل قصير ولكنه من أهمّ الفصول في القصيدة ، وفيه يقول :

فليباس الفينيقي ، مات منذ أسبوعين
ونسي ...... مدّ البحر العميق
والربح والخسارة ..
تحت البحر تيّار استلّ عظامه في همس،ولما ارتفع وانحدر
مرّ بأدوار شبابه وهرمه ، واحتوته الدوّامة .
يا أنت ، غويم كنت أو يهودياً ،
يا من تدير الدولاب وتنظر صوب الرّيح
اعتبر بفليباس . فقد كان ذات يوم جميلاً طويلاً مثلك .

ومعنى هذا ان الفينيقي يغرق في البحر اي تضيع الروح لأن صاحبها عاش على مبدإ « الربح والخسارة » ، وموته في الماء رمز قوي إلى أن اليباب لا ينقذه الماء بهذه الطريقة. وبموت الفينيقي يرتسم العجز من جميع النواحي ، فلا المال ولا الحب ولا الحنين تغني عن صاحبها شيئاً، ولا المنقذ يعني شيئاً لأنـّه مات:

إن الذي كان حيّاً قد مات
ونحن الأحياء نموت ،
بصبر قليل .

تلك هي شخصية الرجل في أطواره المختلفة ، أما المرأة ففي القسم الأول تمثل الحب المثالي ثم تروغ من بين يدي حبيبها وهي تقول له :

لقد أعطيتني زهرات الليلاب منذ عام
فسموني فتاة الليلاب
ولكنا حين عدنا – متأخرين – من حديقة الليلاب
وراحتاك ممتلئتان وشعرك بليل ، لم اكن حية أو ميتة
ولم أكن أعرف شيئاً وأنا أنظر في قلب الضيـــاء ، في الصمت .

وتظهر في القسم الثاني في صورة ديدون أو كليوبترة تعيش بين الجواهر والعطور ثم تستحيل إلى امرأة عصرية عصبية تحاول أن تغرق قلقها في أوجه من النشاط لا فائدة فيها ، ثم تصبح زوجة لرجل عائد من الحرب وقد فقدت كلّ معنى لحياتها ، ثم إذا بها العاملة على الآلة الكاتبة التي ترضي شهوة الشاب وتجد من الاتصال به لذة قليـلة ، ثم هي اليزابث مع حبيبها ليستر على نهر التيمس ، وهنا يورد الشـــاعر أغنية « بنات التيمس » وكلها تنضح بالفساد والإخفاق والإثم .

وكلّ هؤلاء النساء صورة لامرأة واحدة كان من واجبهـا أن تمين المنقذ ، ليحطم العقم الذي يسود اليباب، ولكن بدلاً

من ذلك، تزيده العلاقة عجزاً ، وتورطه في الإثم ، ولا تقربه من الانتعاش الروحي .

اليباب لا ينتعش بهذه الطرق وإنّما يحيا بالماء ، والماء كثير التردّد في القصيدة وهذا يوهم أن الانقاذ سهل ، غير ان الانسان أخطأ إليه الطريق ، كما أخطأ الماء نفسه فهم واجبه وأغرق فليباس .

# ٧

# الواقعية الحديثة

## ١ — تمهيد

وفي العالم الشرقي ، ونعني به هنا روسيا ، كانت الثورة الأولى والثانية فيه هما اللتين حكمتا على الأدب باتجاه جديد ، وقد رأينا المدارس المتضاربة قبيل الحرب وأثناءها تتصارع حول أمور في الشكل والموضوع ، ولكن ما كادت الثورة تنشب حتى رأينا الشعراء من مختلف تلك المدارس : مستقبلية كانت أو رمزية أو تصويرية تتسابق إلى الإشادة بها ، ومن عجز عن اللحاق بركبها ، فإما أنّه آثر الصمت وإما أنه ظلّ يردّد نغماته القديمة ولكن في خارج روسيا . وليس من الغريب أن يكون التحوّل عند بلوك وباسترناك وماياكوفسكي وغيرهم تحوّلاً أصيلاً قائماً على عقيدة راسخة ، ولكن المدارس التي كان ينتمي إليها هؤلاء كان من شأنها أن تذوب كفقاقيع الهواء ، أمام قوة الاتجاه الجديد .

غير أن التصويرية والمستقبلية والرمزية لم تكن وحدها تمثل

الاتجاه الأدبي قبل الحرب بل كان هناك أدباء المدرسة الطبيعية التي نشأت بتأثير زولا وتين . وكان الواقعيون الروس قد انحازوا إلى ما يمكن أن نسميه الواقعية الهادمة المتشائمة ، إذ كان موضوعهم المفضل هو تفاهة الحياة وباطلها وحتميّة الموت . ومن رجال هذه المدرسة اندرييف وارتيسباشيف وغيرهما ، وتصور هذه المدرسة باطل ما يسعى إليه الانسان ، وقلة جدوى الحضارة ، وتصف الموت بأنّه الحقيقة الكبرى ، وتغلب على أفكار القائمين بها موضوعات تتّصل بغريزة الجنس والجنون، وكان كتّاب هذه المدرسة أبناء طبقة قد فقدت مثلها وأضاعت الإيمان بتلك المثل ، ووقعت تلك المثل في يد طبقة جديدة كان لسانها الناطق هو مكسيم غوركي نفسه الذي التزم طيلة حياته بنظرته التفاؤلية في دعم الحيوية والواقعيّة التي تميّزت بها كتاباته . وعلى يدي غوركي والمتأثّرين به أصبحنا نجد ما يسمى الواقعية الحديثة ، بعد أن تحوّل معناها عما كان يفهمه منها زولا وفلوبير .

## ٢ — ماركس وانجلز

دعنا نقترب من تصور هذا المذهب الذي يسمونه الواقعية الحديثة في شيء من التدرّج ، ولنبدأ بلمحة عن مفهومات ماركس وانجلز حول طبيعة الأدب . فماذا نجد ؟

نجد ان ماركس يصور العلاقة بين الأدب والمجتمع بقوله :
إن المبنى الاقتصادي لكلّ مجتمع يتألف من مجموع العلاقات الانتاجية ، وفوق هـذا المبنى ينشأ مبنى آخر من السياسة والفكر والثقافة عامة ، فالأدب فرع من هذه الثقافة أي هو مبنى أعلى قائم على العلاقات الانتاجية ، وحين تبدأ مرحلة من الثورة الاجتماعية ، تتغير القوى الاقتصادية أي البناء التحتاني ، وتبعاً لذلك يأخذ البناء الفوقاني بالتغير أيضاً ، والأدب في موقعه هذا مرتبط بالقاعدة ، مرتبط أيضاً بما يجاوره من ابنية فوقانية . وهذا يعني أنه لا يمكن فصله عن العلاقات المحسوسة الملموسة أبداً .

ويرى ماركس أن الفنّ قد يتطوّر في بعض العهود والفترات تطوّراً بعيد المدى فيسبق تطور المجتمع نفسه أو القاعدة المادية فيه ، مثال ذلك تطور أدب يونان إذا قارناه بأدب الشعوب المعاصرة . ثم يقول : ليست الصعوبة في فهم التلاقي بين الفن الاغريقي وتطور المجتمع الأدبي الاغريقي وإنما في الاجابة على هذا السؤال : لماذا لا تزال تلك الفنون تهيىء لنا نحن اليوم متعة جمالية ؟ أي كيف نعلّل بقاء قيمة الأثر الفني واستمرارها ؟ خذ مثلاً الملحمة ، لقد زال هـذا اللون الأدبي من الوجود ولكنه مـا يزال يمنحنا انفعالات جمالية فما السر في ذلك ؟ الجواب : إن هذا الفن قائم على

الميثولوجيا وفي صياغة هذه الميثولوجيا واعدادها تدخلت حياة جماهير الفلاحين وتدخّل نضالهم ضد طبقات الملاك والامراء والملوك . ومن هنا نشأت مفهومات العدالة والقصاص والقدر والبطولة وكلها ماثلة بصورة حية في أساطير هرقل وبروميثيوس وغيرهما ، وهذه الأساطير قد انتحلت معنى كونياً شاملاً ؛ والانسان يبتهج بسذاجة الطفولة ، فلماذا لا يبتهج بسذاجة الطفولة الانسانية ، وقد كان الأغريق أطفالاً طبيعيين ؟ وعلى هذا فإن انفصال الآثار الفنية عن إطارها التاريخي لا يعدّ في نظر ماركس منافياً للمفهوم المادي والتاريخي . ولكن لا يزال السؤال قائماً : كيف ولمـــاذا تفرّد الإغريق عن غيرهم من الشعوب في هذه الناحية ؟

وقد ضرب ماركس خير مثل للناقد الذي يقدر المسؤولية الاجتماعية بدقة وعمق حين تحدث عن بلزاك . فقد كان هـــذا الكاتب ملكياً كاثوليكياً يسند نوعاً من النظام يقاومه ماركس ولكن ماركس عدّه أعظم ممثّل للواقعية لأنه صوّر المجتمع الانساني تصويراً مدهشاً ، وأظهر كيف كان مجتمع النبلاء ينحني أمام تدخّل الأثرياء المحدثي النعمة . نعم إن عواطف بلزاك كانت مع الطبقة التي أخذت تتلاشى حينئذ ، ولكن نقده لاذع مرير لتلك الطبقة التي يعطف عليها .

وكان ماركس في أحكامه الأدبية بريئاً من التعصّب ، فهو

يصرح بحبه لشيكسبير وولترسكوت ، ويعد شيكسبير واسخيلوس أكبر كاتبين روائيين عبقريين ، ولقد خصص للأول منهما دراسة عميقة .

أما انجلز فهو يكره إعلان الغاية في العمل الفني ويرى أن تظلّ مخبوءة لا ظاهرة على السطح . هاجم أحد النقاد إبسن واتهمه بأنّه برجوازي صغير فردّ عليه انجلز بشدة وأشاد بالنهضة النرويجية في الادب وقال : مهما يكن ضعف إبسن فإن رواياته تصوّر عالماً حقيقياً يسكنه ناس ذوو شخصيات وقدرة على العمل المستقلّ .

وكتب في رسالة أخرى يقول:الفكرة المادية عن التاريخ هي أن العنصر المتحكم فيه هو الانتاج أو إعادة الانتاج في الحياة الواقعية . لم أقل أنا أو ماركس شيئاً أزيد من ذلك ، فإذا انحرف أحد عن هذا القول وادعى أن العنصر الاقتصادي هو العنصر **الوحيد** المتحكم ، تحوّل إلى قول سخيف لا معنى له .

وقال أيضاً في حديثه عن بلزاك : إن الواقعية قد تنبت رغماً عن آراء المؤلف نفسه ، وأقرّ بأن كثيراً من الادباء العظام أمثال اسخيلوس وارسطوفان ودانتي وسرفانتس - فضلاً عن المحدثين مثل تولستوي - قد أنتجوا مؤلفات غائيّة ، وأضاف إلى ذلك قوله: « ولكني أرى أنّ هذا الميل

لا بد من أن ينشأ من طبيعة الوضع والعمل دون أن ينصّ عليه بخاصة ، وأنّه لا يفرض في الأديب أن يعطي القارىء حلاً تاريخياً جاهزاً للصراع الاجتماعي الذي يصوّره » .

## ٣ – بليخانوف ولينين

ثم كان بليخانوف بعد ماركس وانجلز من أكبر مَن أثروا في النقد الماركسي ، فقد كتب في أواخر القرن مقالاً بعنوان «الفن والمجتمع » ذكر فيه أن مبدأ الفنّ للفنّ إنما ينشأ من التصادم بين الفنان والبيئة الاجتماعيّة . وأهمّ ما جاء عند بليخانوف قوله : إن الفنان يعكس طبقته وزمانه ، لا طبقة أخرى ولا عصراً آخر ، ومن العصر المنحط لا بدّ من أن يجيء أدب – أو فن – منحط .

وتركّزت في لينين كلّ الاتجاهات النقدية السابقة حتى نزعة تولستوي الأخلاقية ، لأن لينين كان قائداً للثورة ورأساً لدولة اشتراكيّة ناشئة . ومن الهامّ أن نجمل موقفه من الفنّ لأن كلّ ما جاء من نقد ماركسي فيما بعد، فإنّما يعتمد على ذلك . يرى لينين :

١ – أن الفنّ سلاح في الكفاح الطبقيّ ولا بد من استخدامه في إحداث ثورة .

٢ – أن الحقيقة والحرية أمران لا يستطيع الفنان العثور

عليها إلا حين يكون في « الحزب » او معه .

٣ – أن الفن يعكس الحقيقة الاجتماعيّة ولكنه كثيراً ما يمثلها في ترابطها مع آراء الفنان الخالق نفسه .

٤ – لا بدّ أن يوقف في وجه كلّ فنّ خاطىء ولو كان صادراً عن بلنسكي أو عن تولستوي .

٥ – الفنّ مريح لأبناء الطبقات العاملة بعد كفاحهم الشديد ، وهو ثروة يجب أن تقدم للطبقة العاملة ، فالفنّ للشعب ويجب أن يكون بحيث يفهمه الشعب .

٦ – لا بد من التسامح مع الفنان الخالق ، والتقدير لحريّته الفردية .

وهذا موقف أملته الظروف يومئذ ، فقد كان هناك من الأدباء من لم يألفوا النظام الجديد بل فيهم من يلعنه ويتنبأ بزواله ، وفيهم من قبله دون أن يفقه ما يراد من الأدب ، وكان المستقبليون ينادون بهدم كل الأشكال الأدبية القديمة ومحوها من وجه الأرض ، وقام آخرون يقولون إن الثقافة الحديثة لا يعنيها إلا الطبقة العاملة وينحون بالأدب نحواً تجريديّاً . فوقف لينين ضدّ هؤلاء وقال لهم إن الثقافة البروليتارية ليست نبتة قامت في الهواء . بل هي نتاج تطوّر طبيعي لمخزونات المعرفة التي جمعها الانسان تحت نير المجتمع الرأسمالي . فليس الماضي كلّه سيّئاً يحتاج هدماً ومحواً .

وأعلن لينين أيضا أن الفنّ لا بدّ من أن يغمس نفسه في روح الكفاح الطبقي لكي يساعد على إزالة الطبقات وعبودية الانسان للانسان . وقال : إن الأدب يجب أن يمشي جنباً إلى جنب مع التطوّر السياسي والاقتصادي . ولهذا لا بدّ للناس من أن يتعلموا، فأنشأ المطابع لطبع الآداب الروسية القديمة والكلاسيكية وأقام التماثيل لتخليد الأدباء مثل غوغول وبوشكين وبلنسكي وتولستوي . وحمل لينين على النرجسيين الذين يلتفون حول أنفسهم فيؤذون قضية الثورة ولا يشاركون الجماعة في العمل .

## ٤ – مكسيم غوركي

وعلى يد مكسيم غوركي تبلورت الواقعية الحديثة نظراً وتطبيقاً .

فقد حمل على النزعة الطبيعية أو النقل الحرفي للحياة وسمّاها « أدب الحقائق » واتهمها بالعقم والعجز عن خلق النماذج وبالتعلق بسفاسف الحياة وتفاهاتها وجوانبها البشعة ، وأثنى على الواقعية التي تميّز بها الأدب الانكليزي في القرن التاسع عشر لما فيها من تعقّل وحدة في النقد وإدراك لعجز الطبقة الاجتماعيّة التي ينتمي اليها دعاة هذه الواقعية ، ولكنها ما تزال – في نظره – واقعية ناقصة لأنها ألحت على الهدم وحده دون البناء وعجزت عن أن تقيم شيئاً على أنقاض ما

هدمت . لم يبق إذن إلا الواقعية البـانية التي تتحدّد بالابتعاد عن مذهب الطبيعيين الذين يظنون أن تصوير الشيء كما يرونه هو الواقعية ، وليس الأمر كذلك بل الواقعي هو الذي يخلق « النماذج » والشخصيات ، وواقعيته هي قدرته على أن يستخلص من عشرين عاملاً أو خمسين موظفاً ما فيهم من صفات مميّزة وعادات وأذواق وحركات ومعتقدات ثمّ يخلق منها جميعاً موظفاً جديداً أو عاملاً آخر. والواقعية البانية تتحدّد أيضاً بأنها تتجاوز نطاق الهدم إلى البناء فترفع الانسان فوق مستوى الحالات الخارجية في الحياة وتحرّره من أغلال الواقع المتّضع وتفهمه أنّه سيد ذلك الواقع وأنّه حر يخلق الحياة . ولذلك :

١ – فإن هذه الواقعية الحديثة لا توجد قبـل أن يوجد «الخلق الاشتراكي» لأنّها واقعية قوم يبنون العالم من جديد .

٢ – انها لا تكون إلا انعكاساً للحقائق المتّصلة بالكفاح العمالي في ذلك النظام نفسه .

٣ – انها إيجابيّة دائمـاً ، منغرسة في أسس الحقيقة السوفييتية؛وقد قال غوركي: واقعيتنا يجب أن تكون–وتستطيع أن تكون – إيجابية ونقدها موجّه للماضي وعلى انعكاس الماضي في الحاضر ولكن أساس مهمّتها توكيد الاشتراكية من خلال تصوير الحقائق والناس والعلاقات في دنيا العمل والكفاح .

٤ – الواقعية سلاح في المعركة يساعد على إزالة المؤثرات المتحيزة الفاسدة التي تسود العالم القديم وأنظمته . وغايتها أن تبني نظرة اشتراكية ثورية .

٥ – الواقعية الحديثة تمكّن الأديب من أن يرى المستقبل في الحاضر ، ولذلك فعليه أن يتخذ لنفسه زاوية ينظر منها إلى الحياة، ولا بد من أن تكون هذه الزاوية ماركسية لينينية .

٦ – الواقعية الحديثة تقوم على التفاؤل التاريخي المبني على فهم القوانين في التطوّر الاجتماعي وعلى معرفة دقيقة بحياة الجماهير .

هذه هي إذن أهمّ خصائص الواقعية الحديثة : إيجابيّة تفاؤلية تصوّر الحركة المستمرة والكفاح بين الطبقات والجماعات والأفراد . وقد حقّقها غوركي في كثير من قصصه مثل قصة «الأم» وأسرة أرتامونوف وغيرهما مطبقاً قول أنجلز : « إنّ العمال في كفاحهم ضدّ الرأسمالية لا بدّ أن يبرزوا الشيم النبيلة الصادقة » . وفي ظلّ هذا المبدإ قدّم الأدب الواقعي بطلاً جديداً هو « الثوريّ » الذي يشرع في بناء مجتمع جديد، وأبرز الشعب صانعاً للتاريخ، وتبنّى وسائط فنية جديدة لتصوير الجماهير الثورية ، وتغلغل إلى موضوعات لم تكن مطروقة في الماضي . والواقعيّة الحديثة متطوّرة غير مغلقة تتسع حدودها كلما اتسعت مجالات الانتصار الانساني في الطبيعة وهي موشحة بالأمل في المستقبل والايمان بتطوّر الحياة .

## ٥ – مفهومات خاطئة

كل مذهب أدبي قد يكون من السهل تحديده نظرياً ، فاذا جاء دور التطبيق فهناك تنشأ الصعوبات ، وهذا ما صادفته الواقعية الحديثة أيضاً . لقد جاء في بيان اتحاد الكتّاب : « الأدباء السوفييت موجهون بطريق الواقعية الحديثة وهم يكملون خير الموروث الكلاسيكي في الأدب الروسي وآداب الأمم السوفييتية والأدب العالمي ويحكمون الماركسية اللينينية التي تمكن الفنان من أن يرى الحياة بصدق في جميع تعقيداتها. والواقعية تريد تصويراً صادقاً للحياة في تطوّرها الثوري وتهيء للكاتب فرصاً واسعة للتعبير عن فرديته الخالقة ومواهبه وهي تفترض وجود كثير من الأشكال والأساليب الأدبية وتشجع الابتداع في كل ميدان من ميادين الكتابة الخلاقة » .

وفي هذا القول النظري ردّ على الأخطاء التي مارسها أصحاب الواقعية الحديثة عند التطبيق . ففكرة الايجابية فيها جعلت البعض يظنّ أن العمل الأدبي لا بدّ من أن يدور حول شخصية ايجابية مركزية . والقول بأن التفاؤل التاريخي جزء أساسي فيها وأن التشاؤم غريب عنها جعل بعض الكتّاب والأدباء يظنون أن كلّ أثر فني لا بدّ من أن ينتهي نهاية سعيدة ، مع أن كثيراً من الآثار الفنية الحقة ينتهي بالمأساة .

واعتقد آخرون أن كل عمل فني يجب أن يحوي كل عناصر الواقعية الحديثة مجتمعة وهذا اضطرهم الى حشد يضيق به العمل الفني الواحد ويعجز عن استيعابه فنياً . وفي فترة ما بعد الحرب مال كثيرون الى تزيين الواقعية ، لعدم الرغبة في نقد الاخطاء والنقائص وبخاصة تلك الكتب التي تعالج الحياة الريفية . فكل قرية أصبحت نموذجاً للتقدّم ، وكلّ صعوبة ُقهرت ، واصبحت الحياة حافلة بالهناءة والسعادة، ونفيت من القصص عناصرها السلبية وأصبح البطل منيفاً شامخاً ينظر اليه من حوله باعجاب وخشوع كأنه نوع من « السوبرمان » . أو ربما نحا الكاتب الى إغفال النواحي الذاتية ، تفضيلاً للجماعة على الفرد ، فصوّر رئيس الجمعية مثلاً محروماً من النوم زاهداً في وجبات الطعام انصرافاً إلى داعي الواجب ، منحازاً عن العواطف الطبيعية من حب أو غيره . وقد أدرك النقاد كل هذه الأخطاء بعد أن قطع الآخذون بالواقعية فيها شوطاً بعيداً، وعاد الأدباء يصورون المشاعر في واقعها الطبيعي دون إسراف في هذا النوع من « التنزيه » .

## ٦ – الاتجاه الواقعي خارج روسيا

قوي هذا الاتجاه في كل من انكلترا وأمريكا بعد عام١٩٣٠ ثم تضاءل شأنه عند الحرب العالمية الثانية ، وفي أمريكا

أدباء كثيرون ساروا في هذا الاتجاه شوطاً ثم تخلوا عنـه . وقد تأثر هذا الاتجاه في أمريكا بأصحاب فلسفة الذرائع إلى جانب تأثـره بالماركسية .

وأزال هذا الاتجاه تلك الحتمية التي كان يؤمن بهـا الطبيعيون، وساعد على خلق أدب عالق بالأمل في تحسين حال العالم على عكس الأدب الطبيعي المليء بالتشاؤم والتعثر واليأس.

ومن أبرز الأمثلة على الشعر الواقعي خارج روسيا ، شعر بابلو نيرودا وهو في الأصل من ولاية تشيلي بامريكا الجنوبية ، ومن أشهر شعره الواقعي « النشيد الشامل » ، ومن المستحسن أن نمثّل هنا بشيء من شعره ، ومنه قصيدة سماها أغنية حب جديدة لستالينغراد يقول فيها :

لقد غنيت بالأمس الماء والزمان
ووصفت الحزن ومعدنه البنفسجي
غنيت السماء والتفاح
أما الآن ، فسأغنيك .

إن خطيبتي تحتفظ في منديلها
بشعاع من حبّي الجامح
أما الآن فقلبي في أرض ستالينغراد
في النور المشعّ منها والدخان

براحتي لمست بالأمس
قميص الغسق الأزرق المنهزم
ولكنني الآن ألمس فجر الحياة
يولد مع شمسك يا ستالينغراد
أنا أعلم أن العابر العجوز الفتي
الملفع كالبجعة بالريش
أعلم أنّه سيكتشف ألمه المعتّق
في هذه الصرخة ، صرخة حبي لك

إني أسكب روحي حيث يحلو لي أن أسكبها
فأنا لا أقتات من الورق المرهق
المشبع بالحبر والمحابر
بل إني خلقت لأغنيك .

والقصيدة طويلة ، والصور فيها كما يرى القارىء لا تفترق بشيء عن الصور الرمزية والتصويرية ، ولكن القصيدة تنمو نموّاً طبيعياً بالأمل ،وترسم خطّاً للتغير النفسي عند الشاعر، وهو يشير إلى تفتّح نفسه للحياة واعتزازه بها ، جاعلاً من ستالينغراد محوراً للأمل والحياة .

وبلغت آثار هذا الاتجاه الاجتماعي إنكلترا ، وقوي القول بأن روسيا قد حققت الأخوة وأزالت الفوارق بين الطبقات .

وأصبح شاعر الطبقة الوسطى منجذباً إليها لأنها تقدم له شيئاً يؤمن به في عالم قد اضمحلت مبادئه وجفت روحانيته . ووجد هذا الشاعر في النظرة الجديدة تحقيقاً لثورته على كل نوع من أنواع المحافظة والرجعية ، فقد كان يفزعه ان يرى أمثال بوند ينضمون إلى الفاشية كما تحفظه دعوة لورنس إلى حضارة يسيطر فيها أبطال من نوع بدائي . ولكن قدوم ماركس لم يطرد فرويد ، فقد كان الشعراء — إن حقاً أو باطلاً — يدعون التأثر به ، وفي طليعة هؤلاء الشاعر أودن الذي كان قد تعمق فرويد وتلقى بالترحاب تأثير ماركس ، ونشر قصائده سنة ١٩٣٠ ، ثم نشر جماعة آخرون من معتنقي هذا الاتجاه مجموعة بعنوان « التوقيعات الجديدة » سنة ١٩٣٢ .

وأهم الشعراء الذين يمثلون هذا الاتجاه بعد أودن هم : داي لويس وستيفن سبندر ولويس ماكنيس . وأهمهم أودن الذي كان يحسن كل نوع من النغمات الشعرية ويسيطر عليه سيطرة تامة ، وكان أهم موضوع يدور حوله شعر هؤلاء جميعاً هو النقد الاجتماعي ، ذلك أن المجتمع كان قد أخذ يتهدم وكانت الفاشية تجمع خيلها ولا بد من الوقوف في وجهها . وكان هؤلاء الشعراء نقاداً بارعين متميزين بالدقة في تناولهم للأمور ، بالإضافة إلى أن كل واحد منهم أغنى الشعر من ناحية ، أما أودن فقد أوضح كيف يمكن للشعر

أن يكتب في أي شكل ، ووسع موضوعه . وأما سبندر ولويس فكانا يتمتّعان بإحساس رومانطيقي ، وبحس مرهف نحو قيمة اللفظة ، وكلّهم حوّل الرموز القديمة لتعبّر عن حاجات جديدة ، كما أنّهم عبروا بقوة عن أن الاصلاح لا يتمّ إلا بالتغيير الجماعي ، لا كما فعل ايليوت الذي صوّر الحضارة المعاصرة ليعلن تقزّزه منها ، ويزمّ أنفه اشمئزازاً .

وقد استسلمت هذه المدرسة إلى الركود بعد فترة قصيرة لأنها شهدت تجاذباً شديداً بين ماضيها وحاضرها ، فكان الشاعر في تلك الفترة ينظر إلى دعوة لورنس الفردية فيؤمن بالفرد ، ثم ينظر الى الجانب الآخر فيرى الشيوعية التي تريد أن ترفع من قيمة الفرد بجعله يتكيّف مع بيئته ، ومن ثم ينشأ في نفسه صراع بين قديم يحنّ إليه قلبه وجديد يغذي خياله ، بين فكرة تدعو إلى تغيير القلب لتتغير الجماعة وفكرة تدعو إلى جماعة جديدة تخلق فرداً جديداً . ولذلك وقف الشاعر بين حياتين قديمة وجديدة .

وشيء آخر كان عاملاً قويّاً في تقصير عمر هذا الاتجاه ؛ ذلك أن الدعوة الجماعيّة عاصرت رداءة الأحوال الاقتصادية في انكلترا وتدهورها في السوق . فاستعمال المبدإ للهرب من الاضطراب والتمزّق النفسي، واتخاذه مبدأ فردياً لا بد من أن يكون سطحياً قصير العمر .

وأدت الجماعة خدمات واضحة للشعر الانكليزي ، فقد وسع أفرادها من دائرة النغمة والصورة ؛ ومنحوا الشعر عالمية صحيحة وقرّبوا بينه وبين السياسة . ولكن نجاحهم كان محدوداً. وكان النقد الموجّه إليهم شدّة إغراقهم في تصوير عالم المستقبل الشيوعي وانحيازهم إلى لغة خاصّة وفكاهات غريبة .

ولما لم تنجح هذه الحركة ، خلفت بعدها اتجاهاً ثائراً عليها ، فعاد الشعر الانكليزي إلى المقاييس الشعرية السابقة وإلى الفردية الفنية ، أي اتجه نحو ما يسمى «الشعر الخالص»، ويمثّل هذه النزعة الرومانطيقية الجديدة أمثال جورج باركر، ودافيد غاسقيون وديلان توماس وكلهم متأثر بالشاعرة اديث سيتول ، وبالسريالية التي بدأت في فرنسا حوالي سنة ١٩٢٠، ووجدت لها صدى قوياً في انكلترا في المعرض السريالي الذي أقيم سنة ١٩٣٦ بلندن، وقد رأينا عند استعراض أمر السريالية أنها توجُّه نحو الفنّ الخالص وتثبيت للنزعة الرومانطيقية ، وكان من غاياتها الأولى رفع الكتابة إلى فلك علوي . ومع أن السرياليين أعلنوا أنهم من أصحاب المادية الديالكتيكية ومن أعداء الرأسماليّة فإنهم قاوموا نزعة الواقعيّة الحديثة .

# القسم الثاني

## اسس الاختلاف بين المذاهب الشعرية

# اسس الاختلاف

## بين المذاهب الشعرية

إن اختلاف المدارس الشعرية ، التي تقدّم الحديث عنها ، يمكن أن يرد إلى ثلاثة أسس :

الأول : الخيال ، فكل المذاهب التي تعرّضنا لها تقول بوجود قوة الخيال الفني ، حتى الطبيعيون المتطرفون الذين يرون الفنّ نقلاً للطبيعة لم ينكروا وجود هذه القوة ، ولكن المذاهب اختلفت في تقديرها .

الثاني : الغاية أو المهمة التي يؤديها الشعر ، ما هي ؟ أهي المتعة أم الاصلاح أم لا شيء من هذين ؟

الثالث : الشكل والمضمون ، فإن جزءاً كبيراً من الاختلاف بين المذاهب يرجع الى تحيّز المذهب للشكل أو للمضمون كما أن بعض المذاهب وقف موقف الجمع بينهما .

ولذلك لا بدّ من التحدث عن كل واحد من هذه الأسس فيما يلي :

# ١

# الخيال

## ١ ـ نظرة النقاد الى الخيال في العصور القديمة

لم يكن النقاد الأقدمون يهتمون كثيراً بالخيال وطبيعته ، ولكن الحديث عن قوة الخيال كان يعلق باهتمام الفلاسفة ، فقد اعتقد سقراط أن خيال الشاعر نوع من « الجنون العلوي » ، وظلّ هذا الاعتقاد عند أفلاطون الذي كان يرى ان الشعراء « متبوعون » ، وان الأرواح التي تتبعهم قد تكون خيرة وقد تكون شريرة . ولكنا نعرف كيف ان افلاطون لم يميّز بين بعض أنواع الشعراء وبين أصحاب الحرف ، في قوة الخيال ، وان ارسطاليس هو الذي اعترف لصاحب الملكة المتخيلة بالمكانة اللائقة به ، ومجّد تلك الملكة التي تستطيع الجمع بين الصور ، وأثنى على القدرة في المجاز .

ويتوقّع الدارس أن يجد اهتماماً بالخيـال عند لونجينوس الذي ربما كان من رجال القرن الاول الميلادي ، وينسب اليه الكتاب المعروف بالرائع ( Sublime ) ، لان في هذا الكتاب

حديثاً عن العبقرية . غير أن لونجينوس يكتفي بأن يقول إن أول كل شيء وأهمه في الأدب العظيم هو قوة صنع الأفكار ، وإن العظمة الأدبية صدى للشخصية العظيمة .

ومجمل الأمر أن الاغريق كانوا أقرب إلى الاتجاه التحقيقي ، فكان اهتمامهم بالخيال قليلا ، ولذلك قنعوا في شعرهم ومسرحياتهم بتقليب تلك الذخيرة من الميثولوجيا ، وكان نثرهم يقوم على الخطابة والتاريخ والفلسفة لا على القص والخيال القصصي ، وربما لم نجد لدى الاغريق من يغرق في الخيال مثل ارسطوفان وأفلاطون . وهم يرون أن العبقري ليس هو الذي يطلق العنان لخياله ، وإنما هو الذي يستكشف الكليات . والكليات لا تدفع الخيال للنشاط فحسب بل تحدّ أيضاً من الانطلاق .

## ٢ – العرب والخيال

وما قيل في الاغريق يصدق إلى حدّ كبير على نظرة العرب إلى الخيال . فإن اعترافهم بهذه القوة موجود ولكن اهتمامهم بالتحدّث عن طبيعتها قليل. وقد قرنوها منذ القديم بالشيطان، وتصوّروها نوعاً من الإلهام . وفي اتهامهم للنبي بأنه شاعر ، ما يصوّر مدى فهمهم لطبيعة الوحي، وطبيعة الشعر . وتحدث بعضهم عن آثار هذه القوة في نفسه، وكيف أنها تغيب وترجع،

فإذا غابت أصبح قلع الضرس أهون من قول بيت واحد من الشعر،وقرنوها أحياناً بأزمنة وأوقات صالحة للتلقي والابداع، وتحدّث بعضهم عن الرئيّ والتابع الذي ينفث على لسانه شعراً، وصرح الفرزدق أنه كان صديقاً لابليس وابنه :

هما نفثا في فيّ من فمويهما
على النابح العاوي أشدّ رجام

وردّ أبو النجم فحولة شعره إلى أن شيطانه ذكر بينما شيطان خصمه أنثى .

وفيما خلا ذلك لا نعرف أنّ العرب تحدّثوا عن الخيال ، وإنّما كانت كلّ قواعدهم النقدية تعتمد التنظيم وتهتمّ به اهتماما بالغاً ، حتى في أوضح الأمور التخيلية كالمجاز والتشبيه والاستعارة، أي تنظيماً لعملية التخيّل نفسها،ولذلك نستطيع أن نقول – كما أشرنا من قبل – بغلوّ العرب في الناحية الكلاسيكية حتى كادت أهمية الخيال تنعدم ويحور الشعر إلى صنعة لا تحتاج إلى كثير من الخيال . يقول العسكري صاحب « الصناعتين » ، وهو يصف كيف يعمل الشعر : « وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك وأخطرها على قلبك،واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية تحتملها ، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن

منه في أخرى ، أو تكون هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك، ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق خير من ان يعلوك فيجيء كزاً فجاً ومتجعداً جلفاً ، فإذا عملت القصيدة فهذّبها ونقحها بالقاء ما غثّ من أبياتها ورث ورذل ، والاقتصار على ما حسن وفخم ، بإبدال حرف منها بآخر أجود ، حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديها وأعجازها » . وإذا تدبرت هذه النصيحة وجدت بعضها طبيعياً مقبولاً ولكنك لن تستطيع العثور على مهمة قوة التخيّل ، أو أين ومتى يحتاج اليها مثل هذا الصانع .

وليس فيما ذكره شعراء العرب أنفسهم عن وصف لحظات الإبداع الفني ما يصور معنى التلقائية ، بل اكثر أقوالهم يشير الى الجهد والكدّ عند الأعداد لقول الشعر . فبعضهم كان يستحثّ خاطره بالمناظر الطبيعية، وبعضهم – كذي الرمة– يرى الاستثارة العاطفية هي الطريق الى الابداع . أما أبو تمام فكان يتقلب أحياناً في بيت مصهرج قد غسل بالماء تنشيطاً لقوة الخيال . وأقربهم الى طبيعة الحلم وترك السيطرة للعقل اللاواعي أبو نؤاس ، لأنه كان إذا أراد أن يقول شعراً شرب حتى اذا كان بين الصاحي والسكران أخذ في الإبداع وقد داخله النشاط وهزته الأريحية .

## ٣ - الكلاسيكيون عامة

ومما تجدر الاشارة اليه أن الاتجاه الكلاسيكي عامة لم يشجع حرية الخيـال ، فقد يكون خيال الفنان عظيماً ، ولكنه لا يسمح بأن يرخي له العنان ، فمثلاً يقول بوالو : إن الخيال موهبة عظيمة لا يستغني عنها شاعر حقيقي، ولكن إذا استمرأ الشاعر اللعب بها فإنه لن يصل الى الكمال ولا بـدّ أن يكبح عقله خياله . وعلى الشاعر حتى حين ينحرف عما هو طبيعي ، أن يحترم قوانين العقل التي تحدّده بحدود ما هو محتمل ممكن. وقد أسرفت الكلاسيكية الفرنسية في هـذا التزمّت ، ومن أشهر الأمثلة على ذلك ، تشددها فيما يتعلق بوحدتي الزمان والمكان في الرواية، ولذلك كانت قيمة الخيال عند الكلاسيكيين محدودة . وكان اهتمامهم مقصوراً على المجاز والصور البصرية وأهم ما يعنيهم الصدق في تصوير العواطف . وكانوا يميلون الى أن يتحدثوا عن التجارب المشتركة بين الناس دون اتجاه لخلق عوالم جديدة ، وبالاختصار كان الشاعر في نظرهم مترجماً لا خالقاً يرى محاسن المألوف والمعروف ولا يبحث عن المجهول وإنما يرى أن الترتيب ومراعاة المقام والصقل هي أهمّ مـا تتجه اليه عنايته .

## ٤ – الرومانطيقيون والخيال

وعند الرومانطيقيين وجد الإيمان المطلق بالخيال ، وبلغت نظرية الخيال الشعري ذروتها عند كل من الشعراء والمفكرين الرومانطيقيين ، فقد آمن هؤلاء أن كلّ صدّ لهذه القوة الخالقة قتل للقوة الحيوية في الانسان ، وان الشعر لا يكون في أقوى حالاته إلّا إذا أرخى لهذه القوة الزمام. ولم يعد الرومانطيقيون يعتبرون الخيال وسيلة لبناء العالم الفني فحسب بل أصبح لديهم هو المنقذ الوحيد للحقيقة فأقام فشته مثاليته على ما سماه الخيال المنتج ، وذهب شلنج إلى القول بأن الفنّ هو الذي يدخلنا إلى معبد تحوم حوله بقية فروع المعرفة، أما الفلسفة فإنها تقف بنا في ساحة ذلك الحرم . وذهب الرومانطيقيون إلى القول بأن التفرقة بين الفن والفلسفة عمل سطحيّ ضحل حتى قال فردريك شليجل : إن أعلى مهمة للشاعر الحديث هي أن يوجد شكلاً جديداً من الشعر سماه «الشعر الاعلائي» Transcendental أي ان غاية الغايات عند المفكرين الرومانطيقيين هي جعل الفلسفة شعراً والشعر فلسفة. ومن هذا يتبيّن لنا كيف ارتفع الشعر إلى درجة لم تكن له من قبلُ . ومضى الشعراء الرومانطيقيون على هذا النحو في تمجيد الخيال ، فكان بليك يرى أن الخيال قوة إلهية ، وان كلّ شيء حقيقي يصدر عنها ، أما كيتس الذي

كان أكثر تعاطفاً مع عالم الحسّ من بليك فكان يرى الخيال قوة تخلق وتكشف أو تكشف من خلال الخلق ، ومن طريق الحسّ كان كيتس يرتفع إلى عالم آخر ، ومن خلال الجمال يبلغ الحقيقة القصوى ، وكذلك كان الخيال عند غير هذين من الشعراء الرومانطيقيين، وإن تفاوتت النظرة بعض التفاوت.

ماذا يمكن أن ينتج مثل هذا التأليه للخيال؟ لم يعد المحتمل هو موضوع الشعر بل أصبح الشاعر يبحث عن المعجب والغريب والمدهش – أصبح يطير وراء اللامحدود ويعتقد أن لا شيء غيره يصلح موضوعاً للفنّ ، وأصبح الجميـــل في نظره هو التعبير عن هذا اللامحدود ، ومن لم يتمثّله لم يكن فنّاناً. وفقد عالم الحسّ صلته بالجمال ، وآمن الرومانطيقيون أن الشعر لا يستطيع التنفّس في عالم الماديات ، ومن ذلك أخـذت صلة الشاعر تنقطع بهذا العالم لأنّه يعيش في عوالم أخرى ، وأصبح كل شخص من هؤلاء الرومانطيقيين يغتذي بحلمه ويخلق المثال الذي يعيش فيه ، والذي تظهر حياته بالنسبة إليه قاسية مملة. وهذا هو الطريق إلى البرج العاجي، إلى الحلم المتعلّق بأركاديا ، أو بعصر من العصور الذهبية ، سواء أتمثّلت في الانسان البدائي أو في العصور الوسطى أو في حياة الاغريق القدماء.

وثمـــة نتيجة أخرى مشبهة لهذه المتقدمة ، فإذا سئل الرومانطيقيون كيف تحكمون أن ما تقولونه في حدود المعقول

إذا أطلقتم العنان للخيال ؟ كان جوابهم على ذلك : ان الشعر يكشف عن نوع هام من الحقائق لأن الخيـال يرى ما لا يراه العقل العادي ، ومن ثم كان وراء هذا النظام الذي نراه نظام مخالف لما نعرفه في عالم الحس — هناك حقيقة ثابتة وراء المادة وعن هذه الحقيقة كان الرومانطيقيون يفتّشون .

## ٥ — الطبيعيون والخيال

إن حصر عمل الخيال في المعجب المدهش ، تحديـد لقوة الخلق في الفنان . وهذا وضع عجيب للرومانطيقية التي آمنت بحرية الخيال كاملة . غير أن الطبيعيين كانوا أنفذ بصراً في عملية الفنّ من الرومانطيقيين حين اتجهوا إلى الطبيعة وأنكروا الأشكال المثالية للفنّ الخالص ، وركـّزوا اهتمامهم بالمظـاهر المادية للأشياء ، فاهتدوا إلى أن طبيعة العمل الفني لا تعتمد على كبر الموضوع أو صغره . ليكن الموضوع من المـدهش المعجب ، أو من التافه الحقير ، فإن قوة الخيال هي التي تستطيع أن تكيـّفه كما تريد . بل رأى الطبيعيون أن حقيقة الخلق تقوم على تصوير التافه في مقامه الطبعي فانغمس بلزاك في أتفه المظاهر، وحلـّل فلوبير أحط الشخصيات . وفي أعمال هؤلاء الطبيعيين قوة من الخيال لا تقل عما يتمتع به الخيـال الرومانطيقي من قوة .

## ٦ – نظرية الخيال عند كولردج

إن أهمّ ما أدته الرومانطيقية في نظرية الخيال هو ذلك الذي وصل إليه كولردج في تحديده لطبيعة الخيال ، تحديداً لم يزد عليه حتى اليوم شيء جوهري . يقول كولردج إن تلك القوة السحرية التركيبيّة التي نطلق عليها اسم الخيال تظهر في التوفيق بين الخصائص المتنافرة أو المتناقضة واظهار الجدة فيما هو مألوف ، ومن أروع ما يحققه الخيال معنى المتعة الموسيقية وهو ما يمكن أن يعبر عنه اليوم بخلق الملاءمة في الدوافع التي تبدو غير مترابطة وسكبها في نظام واحد ، أي في خلق التوازن والاعتدال .

ومن أهم ما حققه كولردج تلك التفرقة بين الخيال والوهم ، والفرق بين الطاقتين أنّه لو أزيلت حواجز الحسّ لكان الوهم هذياناً والخيال جنوناً . وفي الحالة الطبيعية يستعمل الفكر القوتين ، وقد تعملان معاً لأنهما غير متضادتين بل لا بدّ للخيال من مرحلة الوهم . فالخيال هو القوة الموحدة المركّبة أما الوهم فهو القوة على الحشد والجمع .

الوهم هو القدرة على جلب صور متباينة لشبه ما فيما بينهما ، وهذه الصور ثابته محدودة وتبقى حين تجمع كما كانت وهي مفرقة ، وليس بينها علاقة طبيعية أو خلقية ، وإنما هي تقسر

على الخضوع لنير واحد باتفاق ومصادفة؛ والفعالية التي تقسرها هي الاختيار وهو مظهر من مظاهر الإرادة .

ولنأخذ المثل الذي أورده كولردج للوهم وهو قول شيكسبير يصف أدونيس وفينوس :

بكلّ لطف أخذت يده في يدها ،
زنبقة مزمومة في سجن من الجليد .

فالصورة تتكون من : اليد – يد أدونيس ، يد فينوس– الزنبقة – سجن الجليد ، واليدان والزنبقة جميلات بيضاوات – وربما نقيّات – ثم تقف الصلة ، فهذه الاضافة لليدين باستحضار الزنبقة لا تزيد لليدين شيئاً فلا تمازج بين أجزاء المتقابلات ، وسجن الجليد لا علاقة بينه وبين اليد إلا في الانقباض والبياض ، فالشاعر هنا ينظر إلى المنظر وكأنه يعيش في كوكب آخر .

ويمثل كولردج للخيال في صورة هرب أدونيس :

« تأمّل : كنجم ثاقب ينطلق من السماء ،
كذلك هو ينساب في الليل أمام عيني فينوس »

هنا جمعت صور ومشاعر كثيرة جمعاً غير متنافر : جمال أدونيس –سرعة هربه– توقان محبوبته الناظرة اليه وقلة حيلتها . فكلما تتبعنا الصورة بدت لنا أوجه من التلاؤم والانسجام ؛

فقد مثل شيكسبير كيف كان فرار أدونيس بالنسبة لفينوس، وشعورها بفقده ، وازدياد الظلام الذي يحيط بها ، وبذلك عبر عن دهشتها لفراره ، وقرنه بالنجم الذي يهب النور ثم يسقط فتصبح السماء – وهي مصدر النور – بعد هويّه مظلمة مقفرة ، وجعل الليل ممثلاً للظلام الحقيقي وللظلام المعنوي الذي أصاب نفسية فينوس – كل هذه المعاني جمعت في صورة واحدة ، وكلما استطاع القارىء أن يراها متصلة مجتمعة ، بدا له أنّه يستكشف معاني أخرى وراء ما قصده شيكسبير ، وبذلك يصبح القارىء – بفعل الشاعر – إنساناً فعالاً خالقاً .

ويمكن أن نمثّل للوهم والخيال بالأعمال الكبيرة ، فالقصة البوليسية نموذج للوهم ، أما تصوير أي منظر متكامل من الحياة فهو بناء خيالي . ولكن ليس من السهل أن يلحظ الفرق بينهما كل إنسان ، وهذه صعوبة تعترض كل الدراسات العقلية .

ويستعمل كولردج في حديثه عن الخيال اصطلاحات الحياة والنمو ، أي أنّه تصوّر الخيال عملية حيوية عضوية بينما الوهم عمل ميكانيكي . والخصائص التي تتعلّق بالنبتة في حياتها النامية تطبق عنده على الشعر. فالنبتة تبدأ بالبذرة وهي تنمو ، والنمو هو القوة التي تظهر في كل شعر عظيم ، وكذلك العمل الفني كله نمو أو ولادة أو تطور ، وكل كلمة تلد ما بعدها ، فإذا نمت النبتة كيّفت ما كان غريباً عنها من أرض وهواء

ونور وماء ، وهذا عينه يحدث في الصور ، فالصور تجمع عن طريق الحواس ، ثم تفقد خواصها الأولى عندما تمتزج وتتمثل في الكلي ، والنظرية العضوية أساس في الخيال عند كولردج كما هي أساس في الشكل ، وذلك ما سنتحدث عنه في فصل آخر .

## ٧ – الخيال والتداعي

إن نظرية كولردج في الخيال – على عظمتها – ذهبت دون أن يفهمها معاصروه بوضوح ، حتى وردزورث الذي تنبّه كولردج إلى نظرية الخيال من أجله ، لم يتضح له الفرق بين الخيال العضوي الحيوي ، والخيال القائم على التداعي ، إذ نسمعه يقول : ان الخيال خالق والوهم أيضاً خالق . ولم تستطع جهود كولردج ان توقف نظرية التداعي في الخيال ، وهي تمثّل تياراً آخر كان أصحابه يرون أن أفكار الشاعر تتتالى واحدها وراء الآخر حسب القوانين التي تربط أفكار التاجر والمحامي والرياضي ولا خلاف إلا في شيء واحد وهو أن أفكار الشاعر تدور حول أشياء أخرى ، وقد قال جون ستيوارت مل « إن الشاعر لا يسمى شاعراً لأن له أفكاراً خاصة ، بل لأن تتابع أفكاره خاضع لاتجاه عواطفه » ، وقد اختار مل القول بأن الشعر تعبير عن عواطف ، واضاف

إلى ذلـــك اعتقاده بأن العواطف هي التي تسيطر على سير التداعي، إذ التداعي لا يشمل الحسيات فحسب بل يشمل المشاعر.

## ٨ – الفن واللعب وصلة ذلك بالخيال

يقرن بعضهم بين الفنّ واللعب، ويؤكدون أنهم لا يجدون فرقاً بين وظيفتها وخاصة من الناحية السيكولوجية، وان خصائص العمل الفني تتوفر على تمامها في اللعب. حقاً ان هناك تشابهاً ولكن هذا التشابـــه لا يعني الانطباق التام. وطريقنا للتمييز بين الاثنين هو الخيال. فالخيال الفني متميّز عن ذلك النوع من الخيال المصاحب لفعالية اللعب. وفي اللعب نتعلق بأخيلة وصور مصطنعة تبدو لنا وكأنها حقائق، فإذا حدّدنا الفن بهذه الصور كان فهمنا لطبيعته ومهمّته ضحلاً ناقصاً. ذلك لأن اللعب يمنحنا صوراً موهمة، أمـــا الفنّ فيمنحنا عالماً جديداً من الحقيقة. ولتوضيح الفرق نقول إن هناك ثلاثة أنواع من الخيال:

أ – قوة الابتكار.

ب– قوة التشخيص.

جـ – قوة إبداع أشكال حسية خالصة.

وإذا قارنـّا بين الطفل والشاعر وجدنا النوعين الأولين من الخيال عند الطفل، ولم نجـــد الثالث، لأن الطفل يلعب

بالأشياء أما الفنان فيلعب بالأشكال . وليس اللعب إلا إعادة للترتيب والتوزيع للمواد ، أما الفنّ فبناء وخلق بمعنى أعمق . وكذلك نجدهما يختلفان في النتائج السيكولوجية ، وهذا لا يعنينا هنا .

## ٩ - الخيال والايهام

ليس من همّنا في هذه الدراسة المبسّطة أن نتحدّث عن نظرية الخيال ، ويكفي هنا أن نصوّر الفرق بين الخيال والإيهام . فإذا كنت جائعاً وتوهّمت أني أكلت فإن هذا التخيّل إيهام لنفسي ، وليس لهذه الحالة علاقة بالفنّ الصحيح ، وإنّما هي موجودة في كلّ ما يعدّ في نطاق الفنّ زوراً . والحلم يحوي جزءاً كبيراً من هذا الايهام الذي ترضى به رغبات الحالم ، وكذلك قل في أحلام النهار . فالإيهام يتعلق بما ليس حقيقيّاً أما الخيال فلا يهمّه إن كان الشيء حقيقيّاً أو غير حقيقي. وفي الايهام يحاول الانسان أن يتغلّب على عدم الرضى بالواقع الذي يكون فيه ، أما الخيال فليس فيه هذا الدافع لأنّه تستوي عنده الحقيقة وعدمها ، بل تستوي عنده الرغبة في الشيء وعدمها . غير أن الناس يخلطون بين هذين المظهرين ويؤذون بذلك الفنّ الصحيح .

## ١٠ - الشعر والاسطورة

من أشكال الخيال ما يبدو أنّه لا ينفصل عن الشعر البتة، ولنرجع مرة أخرى إلى فيكو عندما حاول أن يضع «منطقاً» للخيال، فقد عاد إلى عالم الأسطورة وتكلّم عن عصور ثلاثة :

أ - عصر الآلهة

ب - عصر الأبطال

ج - عصر الانسان

ويرى فيكو أنّنا يجب أن نبحث في العصرين الأولين عن الأصل الصحيح للشعر ، فالشاعر وصانع الأسطورة يعيشان في عالم واحد ولديهما موهبة واحدة هي قوة التشخيص ، فهما لا يستطيعان تمثل شيء إلا إذا أعطياه حياة داخلية وشكلا إنسانياً. ولذلك ينظر الشاعر الحديث إلى عالم الآلهة والأبطال نظرته الى فردوس مفقود ، وقد عبر شللر في قصيدته « آلهة يونان » عن هذا الشعور فتمنى لو استعاد عصور الشعراء اليونان الذين كانت الأسطورة لديهم قوة حية لا كناية فارغة . ويحنّ الشاعر الى هذا العصر الذهبي للشعر حين كانت الأشياء مليئة بالألوهية ، وحين كانت كل ربوة مسكناً لاحدى الربّات ، وكلّ شجرة مستوطناً لروح من الأرواح . ومثل موقف شللر أيضاً موقف نيتشه الذي يرى أن سقراط

والسفسطائيين أو « العقليين » قد حطموا حياة الحضارة الإغريقية .

ولفظة « أسطورة » من الاصطلاحات المحبوبة في النقد الحديث ، وهي متداولة في الدين والفوكلور وعلم الاجتماع وعلم التحليل النفسي والفنون ، وأحياناً تستعمل مناقضة للتاريخ أو العلم أو الفلسفه أو الحقيقة ، ولكن منذ عهد فيكو أصبحت على يد الرومانطيقيين الألمان وكولردج تعني العنصر المتمم للحقيقة التاريخية أو العلمية .

واليوم من الصعب أن نحدّد المقصود بالاصطلاح ، فقد نسمع عن شعراء وفنانين يبحثون عن الأسطورة ، كما نسمع من يتحدّث عن « أسطورة » التقدم والديموقراطية ، ونسمع أيضاً أن لا أحد يستطيع أن يخلق أسطورة أو أن يصدقها . فهل حقاً أن الانسان المعاصر تعوزه الأسطورة؟ يقول هربرت ريد إن عصرنا ليست له أسطورة مميزة ، وإنه ليس من المحتمل أن نعثر على واحدة مما يحاول الشعراء خلقه .

فإذا تكلم الناس اليوم عن حاجة الشاعر إلى أسطورة فمعنى ذلك حاجته إلى مشاركة المجتمع. خذ مثلاً الشاعر ييتس فإنه تأثر بالارميه والرمزيين ولكنه كان يشعر بحاجته إلى الوحدة مع وطنه ارلنده ، فانحاز إلى عالم من الميثولوجيا المستمدة من ارلنده والأمة الكلتية . وعلى وجه الاجمال يبدو أن تذمُّر

الشاعر الحديث من فقدان الأسطورة مبالغ فيه ، فإن إحدى ميزات الفنّ أنـّه لا يضيـع عصر الآلهة أبداً لأن مصدر الخلق الخيالي لا ينضب ، رفي كل عصر وعند كل فنان كبير يظهر عمل الخيال في أشكال جديدة وقوى جديدة .

نعم إن الاسطورة القديمة لا تعني اليوم شيئاً في نظرالرجل العادي ، ولا يحسّ باستجابة لهـا ، ولكن الأسطورة عادت اليوم تحيا من جديد حتى أصبح الانسان الحديث يرى أنمعرفته متبلورة من هذه الأساطير القديمة . لقد أصبحت الأسطورة تلعب دوراً هامّاً منذ أن أحياها علماء النفس ، فعاد اوديب إلى الحياة وعاد إله الحب ( الجنس ) كذلك ؛ إلا الموت فإنّ رمزه لم يتشخّص بعد . لقد قال فرويد : « إن الصورة التي تقدمها لنا الحياة هي نتيجة عمل إله الحب ( ايروس ) وغريزة الموت حين يعملان معاً وضدّ بعضها » ولكن لم يتمثل للموت مثال بعد وإن كان موجوداً في كل الأساطير القديمة . والشاعر إنسان يخلق أساطيره الخاصة بما فيه من موهبة أو إلهامأو قوة متخيلة ، غير أن هذه القوة لم تعد تأتيه من شيطان أو منربة شعر أو من السماء ، وإنـّما تصدر من قرارة نفسه ، فذلك هو مركز الأسطورة وذلك هو اللاشعور .

# ٢

# مهمة الشعر

## ١ – عرض وتحديد

إن علاقة الشاعر بالمجتمع تتفرّع في ثلاثة اتجاهات :

(١) الموقف الاجتماعي للشاعر من حيث صلة العوامل الاقتصادية والبيئة الاجتماعية والقيم الاجتماعيّة التي تمدّ شعره أو تتمثّل فيه .

(ب) المضمون الاجتماعي أو الغاية الاجتماعية التي يحاول الشاعر أن يحقّقها .

(ج) التأثير الاجتماعي للشعر ، لاعتماد الشاعر على الجمهور صغيراً كان ذلك الجمهور أم كبيراً ، فبلاط الملك أو الأمير نوع من الجمهور ، كما أن رواد المسرح يمثلون نوعاً آخر .

وهذه الأمور كلها تثير ضروباً كثيرة من البحث حول الشعر ، ولذلك أرى أن أكتفي في هذا الفصل بالتحدّث عن مهمة الشعر من حيث إحقاقه لغاية معينة ، وتأديته لمهمة معلومة ،

مازجاً الحديث عن النقطة الثانية والثالثة، بالنظر إلى عمل الشعر نفسه في المجتمع لا إلى عمل المجتمع نفسه في مقدرات الشعر .

ما الذي يؤديه الشعر من مهمة ؟ هذا سؤال قديم وربما اختلفت الإجابة عليه باختلاف العصور والنقاد ، وبين قطبين متباعدين وقعت الأجوبة التي ذهبت الى أن الشعر يعلم ويهذب ويصلح من حال الفرد والمجتمع ، وتلك التي ذهبت إلى أن مهمة الشعر لا تتعدّى المتعة ، وقلما توسّط أصحاب هاتين النظرتين ، لأن احداهما كانت دائماً ردّاً على الأخرى ، فإذا قال قوم : الشعر يعلم ويصلح ، قال آخرون : لا ، بل هو للمتعة فقط . وإذا قال ناس : إنه نوع من الدعاية لمبدأ من المبادىء ، أجاب الآخرون على الطرف الثاني : كلا ، ليس في الشعر إلا موسيقى صوتيّة وصور . وإذا نادى فريق بأن الشعر نوع من اللعب ، قال خصومهم إنه عمل .

وتوسّط هوارس حين قال إن الشعر حلو مفيد ، وقد يساعد هذا التوسّط على حلّ المشكلة إذا فهمنا أن الإفادة هنا لا تعني درساً أخلاقياً يستمدّ من الشعر ، وإنما تعني أن الشعر ليس مضيعة للزمن ، ليس ألهية لتمضية الوقت ، بل يحتاج الى عناية جادة ؛ أما حلو فتعني أنه غير ثقيل الظلّ ، وأنّه ليس واجباً . فإذا كان الشعر ناجحاً في تأثيره فلا بدّ أن يحقق هاتين الصفتين أي المتعة والفائدة . والمتعة التي تنجم عن الشعر

ليست إحدى المتع الصغيرة ولكنها متعة كبرى لأنهـــا تمثل نوعاً كبيراً منِ النشاط الانساني ، كما ان الفائدة أو المنفعة أو التعليم في الأدب ِجدّ جميل وليس جدّاً ثقيلاً كالدرس الذي لا بدّ أن ُيحفظ .

وسواء قلنا إن للشعر مهمة واحدة أو مهمات كثيرة فإن هذه المهمات لا تعدو نطاق الأمرين التاليين :

(أ) مهمة الشعر هي التطهير – وهو ذلك الاصطلاح الذي استعمله ارسطاليس ، فالشعر على حسب هذا المبدإ يخلصنا من ضغط العواطف ، فإذا عبرنا عنهـا انزاحت عنـّا ، كما أن المشاهد أو المتلقي يمرّ في التجربة نفسها . والخلاف في هذه النظرية هو : هل الشعر يخلصنا من العواطف أو يثيرها فينا – وإلى الثانية يذهب أفلاطون وسنعرض هذا كله عند الحديث عن تاريخ المشكلة القائمة حول مهمة الشعر .

( ب ) الشعر يقدم لنا « الحقيقة » كما يقول أصحاب مبدإ الواقعية، ولكن يقدّمها بطريقة خاصة نسميها شعرية أو فنية. ولكن أية حقيقة ؟ هنـــا تختلف نظرة النقاد ، بين واقعيين ومثاليين ، ومن جراءِ هذا الاختلاف نرى من يقول ان الشعر كشف عن الحقيقة ، بينما يقول آخرون إنــه نقل إقناعي أو دعاية لنوع من الحقيقة ، والشاعر في رأي البعض : داعيــة مسؤول عما يصنع وهو داعية غير مسؤول في رأي آخرين .

ويمكن أن يقال ذهاباً مع من يقدرون هذه المهمة للشعر إن الشعر ينقل لنا نوعاً من المعرفة ، اي يقف الى جانب العلم والتاريخ في تأدية مهمته ويفترق عنهما في الطريقة . ومن هذه المعرفة ما يكون سيكولوجياً كما هي الحال في المسرحية ، لأن المسرحي يعلمنا الشيء الكثير عن الطبائع الانسانية .

وللحديث عن مهمة الشعر تاريخ طويل يجدر بنا ان نولي خطوطه الرئيسية شيئاً من العناية ، ولكن التساؤل حول المهمة ربما لم يثره الشاعر أو الذين يحبون الشعر بل كان يثيره دائماً الأخلاقيون وأصحاب الفلسفة النفعية أو الساسة والفلاسفة . وكان لا بدّ للشاعر ان يدافع عن موقفه – موقف الشعر وقيمته إزاء القيم الأخرى في المجتمع ، وقد كان الدفاع في البدء يميل الى تحقيق فكرة المنفعة إلى أن قويت الحركة الرومانطيقية فأخذ الشاعر يتحدى المجتمع بدل ان يقدم اعتذاراته له ، ويدعو إلى أن مهمة الشعر هي أن يكون الشعر متّسقاً مع نفسه وطبيعته ، دون النظر إلى أشياء خارجة عن نطاقه .

## ٢ – مهمة الشعر عند افلاطون

إن مفهومات أفلاطون عن الشعر بين الناس لا تزال خاضعة لشيء من التعميم ، فأكثر النقّاد استنتجوا ان أفلاطون نفى الشعراء من جمهوريته ، ولكن المسألة إذا أخذت حسب

تطوّرها في كتاب الجمهورية وجدت تتدرج تدرّجاً لا يحيط به التعميم السابق ، فقد بدأ أفلاطون بقسمة الشعر قسمين : ما يقوم على المحاكاة وما لا يقوم ، ثمّ تقوّى جدله بالتدريج لطرد الشعر الذي يعتمد على المحاكاة، واستبقى أنواعاً منه ليست المحاكاة أساساً فيها . ولقد قال أفلاطون بصراحة في الجمهورية في حديثه عن الشاعر « وسنجلّه كشيء مقدس معجب ممتع، وسنخبره أن لا أحد في مدينتنا مثله ولن يكون ، وسنمسحه بالمر ونضع التاج على مفرقه ونرسله إلى مدينة أخرى ، أما نحن فسنظلّ نستخدم لأجل مصلحتنا شاعراً وقصّاصاً أخف شعراً وأقلّ امتاعاً – شاعراً يحكي لنا حديث الانسان الخيّر». فالذي يقصيه أفلاطون من جمهوريته نوع واحد من الشعراء وهو الشاعر الذي مهمته المتعة فحسب، أي الذي ينقل الأمور المنفرة التافهة بمهارة . وإلى هذا الحد يستبقي أفلاطون الشاعر الذي مهمّته أن يحاكي أعمال الخيّرين ، غير أن الموقف تغيّر في الكتاب العاشر ، فقد أقصى كلّ نوع من الشعر القائم على المحاكاة واستبقى الشعر الذي هو مدائح للآلهة وللناس الخيّرين. وكان أفلاطون قد استبعد من جمهوريته التراجيديا والكوميديا ولم يبق إلا ما كان من نوع شعر بندار، وإذن فإن الذي رفضه أفلاطون هو الشعر من أجل المتعة . أما لماذا يقصي هذا النوع من الشعر فلأنه في نظره يثير العاطفة . والعواطف التي تثار عن طريق التراجيديا والكوميديا تعرقل النشاط اليومي .

## ٣ – ارسططاليس

ومن هذا الطرف الذي وصل اليه أفلاطون بدأ تلميذه فسلم بأن التراجيديا والكوميديا قائمتان على المحاكاة ، وسلم بأن مهمّتها إثارة العواطف . وأن العاطفتين اللتين تثاران بالمأساة هما الخوف والشفقة . وأن امتلاء النفس بهاتين العاطفتين يعيق النشاط الحيوي ، ولذلك لا بدّ لهذا الامتلاء أن يتناقض ، وهنا ينصب ارسططاليس من نفسه مدافعاً عن الشعر القائم على المحاكاة ، إذ لا تبقى العواطف المستثارة حبيسة في مكانها بل ان تفريغها يتمّ بمشاهدة المأساة . وهذا هو التطهير الذي يزيح من نفوس المتفرجين عنصري الخوف والشفقة فتكون مهمة الشعر – في تأثيره – عكس الذي وصفه أفلاطون . وفي هذا يكمن الفرق بين الفيلسوفين في النظرة إلى الشعر – ذلك أن أفلاطون رأى أن إصلاح العالم يتوقّف على إبعاد اللذة ، أما ارسططاليس فقد وقف يدافع عن اللذة التي يثيرها الشعر . والاختلاف في النظرة سببه الاختلاف في الوضع الزمني ، فقد عاش أفلاطون في زمن بدأت تنحدر فيه القيم الفنية المبنية على الدين عند اليونان إلى قيم فنية قائمة على المتعة ، أما ارسططاليس فكان يعيش في جو القيم الجديدة فلم يلحظ ما لحظه أفلاطون من تغيّر . ولذلك عاين أفلاطون

ما يمكن أن يسمى انحطاطاً فنيّاً ورأى فيه خطراً على الحضارة.

وقد تحقّقت نظرة أفلاطون من بعد في المجتمع الروماني. وكانت اللحظة الحاسمة عندما وجد في روما طبقة من بروليتاريا المدن لا عمل لها إلا أن تأكل مجاناً وتحضر المسرحيّات مجاناً فانعزلت في المجتمع طبقة عاطلة ليس في أيديها أي عمل إيجابي اقتصادي أو عسكري – مثل هذه الطبقة لا همّ لها إلاّ المتعة فاستنزفت تدريجاً كلّ الطاقة العاطفية من الحياة اليومية، ومن ثم عمت فكرة اللذة، ولم يستطع أو لم يحاول أحد أن يطعّمها بروح دينية أو غاية فنية، حتى إذا مات الفنّ اللذّي بعد قدوم المسيحية، قام من يخدم المجتمع المسيحي والعواطف المسيحية.

ذلك هو أول فصل من فصول الاتجاه نحو غاية المتعة في الفن عامة، أما الفصل الثاني فيبدأ في القرن الرابع عشر حين أخذ التجار والأمراء يحوّلون طوابع الفنّ إلى مصالحهم وأنفسهم بعد أن قضى شوطاً في خدمة الكنيسة، فقد عاد الفنّ يقبل أن تكون مهمّته المتعة، وعاد الفنانون خُدّاماً في أبهاء الأمراء.

ولنعد إلى ارسطاليس:

هل اكتفى بالدفاع عن فكرة المتعة؟ إن فكرة (الكاثارسيس) – أي التطهير – لا تحمل معنى المتعة فحسب، بل إن الانسجام النفسي الذي يفيد في الحالة الخلقية، أساس فيها؛

وكثير من الناس اليوم يفهمون التطهير فهماً طبياً . غير أن نظرية التطهير كغيرها من اصطلاحات كتاب الشعر ، كانت موضوع بحث كثير في العصور ، وتفاوت الناس في فهمهم لها . ولكن هل عنى ارسططاليس أن التطهير هو طرد للزائد من العواطف ؟ مهما يكن ما عناه فالمطرود لا يذهب إلى الأبد ، وإنّما ذهابه مؤقت . ثم ما هي الفنون التي تحقّق التطهير إلى جانب المأساة ؟ ما شأن الكوميديا مثلاً ؟ قد يصدق عليها هذا الحكم لأنّها تقوم بالتطهير عن طريق الضحك ولكنها تنفي الزائد من عواطف الحدّة والحقد والفجور ، ففكرة التطهير تعاون الانسان على البلوغ إلى نقطة «الوسط» التي هي مرادفة للفضيلة عنده وبذلك يكون الشعر ممتعاً أخلاقيّاً في آن واحد.

وتظهر الصلة الخلقية فيما ينص عليه ارسطو من أن المأساة محاكاة لأعمال أبطال خيرين في الغالب .

كما تظهر الفائدة التعليمية من الشعر في دفاعه عنه بأنّه أحسن وأبدع من التاريخ .

وعلى الجملة كان الميل في القديم يتجه نحو القول بأن الشعر لا بدّ أن يعلم ويهذّب فكان اراتوسثين في القرن الثالث ق. م. يقول : إن الشعر يجب أن يعلم ، ووصف هوراس الشعر بأنّه حلو مفيد ، ولما جاءت المسيحية لم تفترق نظرتها كثيراً عن نظرة أفلاطون .

## ٤ – العرب ومهمة الشعر

كان الشعر عند الجاهليين في خدمة المجتمع الصغير الذي يسمى « القبيلة » ، وإلى هذه الصلة الاجتماعية يرجع ذلك الفرح العظيم بالشاعر حين ينبغ في قبيلة . ويظهر أن الشعر الذي وصلنا عن هذه الفترة ليس مثلاً دقيقاً لطبيعة الحياة القبلية وما تفرضه من صلة بينها وبين الشاعر ، ونحن نجد ذلك ممثلاً في مظاهر كبرى منها :

(١) ان النسبة الكبرى من هذا الشعر ليس فيها إلا صورة لاتجاه الشعر نحو الذاتية ، واقتصاره على تصوير أحلام الشاعر وأطماعه .

(٢) ان هناك شعراً يمثّل الثورة على الرابطة القبلية ، وخاصة شعر الصعاليك الذي أصبح يقوم على مقياس فردي في الأخلاق أو مقياس جماعي محدود .

(٣) ان هناك أخباراً تدلّنا على ان الوضع الاجتماعي للشاعر لم يكن دائماً مما يرفع من قيمته ، فالشعر يغض من صاحبه كما تغض منه إحدى الرذائل . ومن أمثلة ذلك أن امرأ القيس طرده أبوه لأنه كان يقول الشعر ( دع التبرير الذي أوجدته العصور المتأخرة جانباً، وقولهم إنّه كان يشبّب بنساء أبيه ) ، وان النابغة الذبياني حطّه مدحه للنعمان في نظر

قبيلته ولم يرفعه ( مهما تكن الأسباب ) .إلى غير ذلك من أمثلة.

ولذلك لا بد لنا من أن نفترض أنّ فرح القبيلة بشاعر ينبغ فيها ، يمثل نظرة طبقة اجتماعية معينة ، كما أن انحطاط المرء بسبب الشعر يمثل نظرة طبقة أخرى. والمرحلة الثانية هذه ليست عجيبة ولا شاذة ، فقد ظلت العائلات النبيلة الرفيعة في أوروبا ترى أن ابنها يفقد طبيعة النبل والرفعة إذا أصبح أديبا أو رساماً، ويذكر عن إحدى سيدات الطبقة الارستقراطية أنها كانت تخفي مراسلتها لأحد الأدباء حتى لا يعرف أصدقاؤها ومعارفها أنها على صلة بأديب ، وكان والتر سكوت يفضل أن يعرفه الناس أنّه (جنتلمان) على أن يعرفوا أنّه أديب ، ولم تكن هذه النظرة متساوية في كل البلدان الأوروبية ، وكذلك ظلّ هذا الشعور مصاحباً لبعض الشعراء في مراحل من الحياة بعد الاسلام ، وعن هذا يعبر المتنبّي بقوله « إلام يراك المجد في زي شاعر » ، على الرغم من أن المتنبِّي كان يريد ان يجعل الشعر سلماً للوصول إلى أقصى ما يحلم يه الفرد في تلك العصور.

ومهما يكن اضطراب حال الشعر في الجاهلية فإن الرباط القبلي كان يجعل المقاييس الاجتماعية التي يخدمها الشعر محدودة بالمثل العليا لحياة القبيلة نفسها ، فمهمة الشاعر أن يمجّد الظلم والعدوان والحرب ، إذا كان هذا مما يرضي مبادىء قبيلته وطبيعة حياتها ، ولما انحاز الشعر إلى الناحية الفردية الخالصة في

بعض مظاهر الجاهلية ظلّ من مهمته أيضاً ان يبرر النقائص الفردية في صاحبها، كالخوف والهرب في الحرب وغير ذلك .

فإذا قلنا إن الشعر كان يخدم غاية اجتماعية في الجاهلية ، كان لا بد أن نقرّر ايضاً أن تلك الغاية ليس امن الضروري أن تخضع لمقاييس أخلاقية ثابتة – كان المبدأ القبلي حينئذ «انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً» . وكان هذا أيضاً هو الاحساس في الشعر . أما ما يسمونه القصائد « المنصفات » التي يتحدث فيها الشاعر عن فضائل أعدائه ، فإنها على مـــا فيها من روح الفروسية الصادقة، ربما لم تتوفر دائماً إلا في تبرير الهزيمة .

ولما كان الموروث الجاهلي يصور هذه الناحية الاجتماعية ، توهّم بعض النقاد الاسلاميين ان الشعر لا يزدهر إلا في الشرّ فإذا أدركه الخير لان وضعف، وبهذا عللوا ضعف شعر حسان وأضرابه حين قارنوه بما كان لهم من شعر في الجاهلية .ولذلك سار النقد العربي في اتجاه مباين تماماً لاتجاه النظرة الاسلامية الخالصة ، التي كانت ترى تجريد الشعر من موضوعاتـــه التي تؤثر في المجتمع تأثيراً يبعده عن روح التدين ، ولكن لا الشعر نفسه ولا النقاد تقيّدوا بمثل هذا . ومن ثمّ نشهد في العصر الأموي صراعـــاً عنيفاً بين اتجاه الزهّاد الذي وضع أسسه عمر من قبل ، وبين اتجاه الشعراء والنقاد ، الأولون يريدون أن يقصروا الشعر على الحكمة والأمور التعليمية والآخرون

يحيون به طبيعة الحياة الجاهلية التي يرون في مأثورها الأدبي أسمى ما يطمحون اليه . ولا شكّ أن الحياة هزمت الزهاد ، وإن لم يمت صوتهم طوال العصور، وحكمت بالفوز للشعراء ومن ورائهم النقاد. وقد حاول الزهّاد في العصر الأموي والعباسي ان يتدخّلوا عمليّاً في طبيعة الشعر ، فجذبوا اليهم من انقاد إلى تعاليمهم التخويفية ، وقاوموا بشاراً ، وطلبوا اليه أن يكف عن الغزل الفاجر والهجاء ، وقاوموا أبا نواس في اتجاهه نحو المجون ، ولكنهم أخطأوا حين حاولوا أن يقتلوا قوة الخيال في الشعر ، لأنهم تصوروها نوعاً من «الكذب» وبذلك مزجوا بين الكذب الخلقي والفني .

وكان ابتعاد الشاعر عن المجتمع نحو الانسان الذي يهيء له الخلعة والطعام ، أي نحو مصدر الرزق ، هو الطابع العام لحياة الشعر العربي ، ولم تكن العصور التي عاش فيها الشاعر لتربطه بالرجل العادي أو أن تجعله يحترم العمل المادي ( والعرب بطبيعتهم حين خرجوا من الجزيرة مهّدوا لمثل هذا الاتجاه ) . فكان الشاعر يرى كل شيء من خلال عيني سيده . وكانت المقاييس الخلقية تخضع لما يراه السيد حقاً أو باطلاً ، تخضع لمواضعات القصر أو البلاط في كثير من الأمور . ومن شاء أن يدرس ناحية طريفة في الشعر العربي فإنه يجدها في مدى خضوع الشعر في مقاييسه النقدية لما كانت تخضع له حياة البلاط

من فنون « الآيين » ؛ فإن نسبة كبيرة من المقاييس النقدية ليست إلا نوعاً من الاستلطاف أو الاستخفاف بمعرفة الشاعر أو جهله لأصول اللياقة في الخطاب والابتداء ، وفي طريقة الرصف والدقة الهندسية . ولذلك فإنّنا اليوم حين ننفي من الشعر تلك المستلزمات التي فرضتها علاقات الشعر بالأمراء والقواد وسائر أفراد الطبقات العليا ، يتبقّى لنا منه مظهران جديران بالنظر .

الأول : مقدار مشاركة الشاعر للطبقة ذات الارستقراطية الفكرية ، فبهذه المشاركة يعكس لنا مدى استعداده لتقبّل التطوّر الفكري في عصره .

الثاني : مقدار صدقه الوجداني في التعبير عن شؤونه الخاصة من خمر وغزل ، وحرمان وفقر ، وعن مظاهر الطبيعة.. الخ.

وفي المظهر الثاني يدور الشعر العربي في أكثره على حياة الفرد ، تلك الحياة التي بدأت مع تحضر المدن في الحجاز ثم مدن الأمصار الأخرى .

وقد كان من الطبيعي في هذا المجال الضيّق ، أن يلتفت النقّاد إلى الشكل ، وأن يتركوا الحكم على الموضوع ، وأن لا يلتفتوا إلى تأثير الشعر في الحياة الاجتماعية والخلقية، مؤمنين أن الغاية من الشعر تقع في حدود ما نصّ عليه قدامة من الإجادة في التصوير لكلّ منظر مهما يكن دنيئاً ، ولكل موضوع مهما

يكن رديئاً . ولم نجد من النقاد من تصدّى للتأثير الأخلاقي السيء الذي قد يحدثه غزل فاجر أو دعوة للتهتّك وشرب الخمر ، إلا المتزهّدين والأتقياء الذين ذكروا أنّه ما دخل على العواتق في خدورهنّ أفسد لهنّ من شعر بشار ، وهؤلاء وإن أثروا في توجيه الشعر ، فإن أثرهم كان محدوداً قليلاً . بل إن بعض الأتقياء ذوي النزعة الفنية كالشريف الرضي لم يروا بأساً بالشعر المجوني ، وكان الشريف شديد الحرص على ديوان ابن حجاج كثير النظر فيه . ولما عاب بعض النقاد على المتنبّي أنّه يظهر في شعره شيئاً من سوء الاعتقاد دافع عنه القاضي الجرجاني بقوله : « فلو كانت الديانة عاراً على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخّر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله (ص) وعاب أصحابه بكماً خرساً وبكّاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر » .

وهذا كلام واضح الاتجاه ، وفي قول القاضي « الدين بمعزل عن الشعر » خلاصة دقيقة تصوّر لك مدى ما بلغه النقد الأدبي عند العرب من تفرقة بين أنواع من النشاط الإنساني ، لا يجوز تداخلها أو الحكم بأحدها على الآخر .

ولكن هذه التفرقة كانت نظرية في كثير من الأحيان ، حتى الجاحظ نفسه وهو من أوسع النقاد أفقاً ندّد بأبي نواس بعد أن روى له شعراً يدلّ على الزندقة. غير أن رواية ذلك الشعر في حدّ ذاتها ، لها دلالتها على شيء من التقدير للأدب بمعزل عن موضوعه وتأثيره .

## ٥ – عصر النهضة وما بعده

لقد أثـّر هوارس تأثيراً بعيداً في النظرة إلى الشعر بعد عصر النهضة ، فكلّ مدافع عن الشعر أصبح يستشهد بما قاله حول مهمة الشعر . إن هوارس اعتبر المتعة أقصى غاية للشعر ولكنه استعمل اصطلاحات ثلاثة : « ان يعلم » ، و «ان يمتع» و « أن يهزّ » ، وهذه الاصطلاحات بقيت أساساً في فهم التأثير الجمالي في الجمهور وكان التوازن بينها يتغير مع الزمن ، ففي عصر النهضة كان الأثر الخلقي هو المحور الرئيسي ومن حوله المتعة والإثارة . ومنذ عهد دريدن في الأدب الانكليزي أصبحت المتعة هي الغاية القصوى مع القول بأن الشعر الذي لا يفيد شعر تافه. ولقد قال الدكتور جونسون إن مهمة الأديب أن يحسّن العالم ، ولذلك انتقد شيكسبير بأنه يبدو وكأنه يكتب دون غاية خلقية ، فهو لا يوزع الفضيلة والرذيلة توزيعاً عادلاً ولا يهتمّ أن يظهر عند الفاضل استنكاراً للشرير .

## ٦ – المذهب الرومانطيقي ومهمة الشعر

تخلى الرومانطيقيون عن القول بأن الشعر مرآة للمجتمع ، واهتموا به في تصويره للمشاعر والدوافع والخيال الفردي ، فقالوا إنه فيض للعواطف الفردية أو هو مناجاة أو كما قال شللي : « الشعر أغنية يسلي بها الشاعر وحدته » ومن هنا يظهر كيف تناقص قدر المجتمع في النظرة الرومانطيقية ، وأصبح من الممكن أن يتساءل الناس أين هي الفائدة من الشعر إلا أن تكون فائدة للشاعر نفسه . وهل الشعر إلا نوع من الترف ؟ ولا بدّ من رد على هذا الهجوم ، ومثل هذا الردّ يجيء في صيغتين :

أ - ان للشعر قيمة ذاتية وان الناقد يراه من حيث هو شعر فقط .

ب – ان للشعر قيمة خارجية ذات نتائج خلقية واجتماعية.

والصيغة الأولى هي مضمون مبدإ الفن للفن ، والى هذا كانت تتجه نزعات النقد الألماني في أواخر القرن الثامن عشر . ومن نظريات كانت اشتق شللر مبدأه في أن الفنّ نتيجة « دوافع اللعب » ، أي أنه لعب حر تقوم به الطاقة الانسانية دون دافع خارجي . وقد تطورت فكرة الفن للفن كما سأعرضها بعد قليل . أما الصيغة الثانية فظلت موجودة بانكلترا

عند الرومانطيقيين أنفسهم وأضعف حالاتها عند كيتس . غير أن وردزورث مثلاً يقول : « كلّ شاعر عظيم فهو معلم ، وأحب أن يعتبرني الناس معلماً أو لا شيء . » ومن هنا يتجلى أن وردزورث آمن بالغاية في كثير من شعره ، وبدلاً من أن يقول إن الشعر يجب أن يحسن العالم – كما قال جونسون – فإنه قال يجب أن يهذّب مشاعر الناس ويجعلها أكثر نقاء وثباتاً . وآمن دي كونسي بما في الشعر من غاية خلقية لأنه يهزّ ويؤثر فهو يعلم ، ولعل « دفاع عن الشعر » لِشللي من أوضح ما قيل حول غاية الشعر ، فقد وضح شللي أن الشعر يحقّق إصلاحاً أخلاقياً واجتماعياً دون أن يظهر بمظهر غائي ، ومما قاله في تلك الرساله : « إن الاعتراض على نقص الشعر من الناحية الخلقية ، قائم على قلة فهم للطريقة التي يعمل فيها الشعر لإحداث التحسن الخلقي في الفرد . . . الشعر يوقظ الفكر ويوسعه بجعله متلقياً لآلاف من مجاميع الأفكار التي لم يكن يفهمها – الشعر يرفع الحجاب عن الجمال المخبوء في العالم ويجعل المألوف يبدو وكأنه غير مألوف . . . إن السرّ العظيم في الأخلاق هو الحب أو هو الخروج من طبيعتنا وتمثّلنا الجميل الذي يوجد في افكار وأعمال إنسان غريب عنا . ولكي يصبح الانسان خيّراً لا بد له من أن يتخيل بقوة وإحاطة، لا بدّ من أن يضع نفسه موضع آخر أو آخرين وتصبح آلام

نوعه وأفراحه هي ، لامه وافراحه الذاتية . إن الأداة العظمى في الفضائل هي الخيال ، والشعر يحقق الغاية حين يقف في أساس العلّة » .

وفي العصر الفكتوري حمي الصراع بين العقل والعاطفة وبين العلم والشعر ، ولذلك نجد ارنولد يسبغ على الشعر مهمة الدين . وفي هذا الصراع تحول الدين إلى شعر كما تحول الشعر إلى نوع من الدين .

## ٧ – تولستوي

وكان أشدّ هجوم موجّه إلى الأدب القائم على المتعة ، في العصر الحديث ، هو ذلك الذي قام به تولستوي. فقد قرن تولستوي بين هذا الادب ومتطلبات الطبقات العليا حينضعف في حياتها أثر الدين . فلما أصبحت تلك الطبقات بعد عصر النهضة دون مستند ديني في الحياة ، لم تعد تستطيع أن تفرّق بين أدب رفيع وآخر وضيع إلا على أساس المتعة الذاتية . ونشأت نظريات جمالية تسند هذا الاتجاه وتسايره . وهكذا انفصل الفن الذي تريده هذه الطبقات عن فن الشعب ، والأول فن زائف كاذب ولكن الناس ُخدعوا بقول أصحابه انه الفن الوحيد في أصالته وصدقه ، ومن المضحك أن يقال هذا مع أن ثلثي الجنس البشري يعيشون ويموتون دون أن يسمعوا

عن فن الطبقات الارستقراطية الأوروبية ، ولا يعرفه من المجتمع الأوروبي المسيحي إلا واحد بالمئة . ولو كان هو الفنّ الأصيل لعمت فائدته . وأين هو من الأصالة وأساسه عبودية الجماهير ولا بقاء له إلا ببقاء تلك العبودية ؟ فهو فن غريب على الجماهير العاملة في طبيعته وفي العواطف التي ينقلها ، وما يراه الأرستقراطي مثاراً لمتعته لا يجده ابن الطبقة العاملة كذلك .

والواقع أن أدب الطبقات الارستقراطية هذه قد أصيب بالانحراف ، وكان من نتائج ذلك ان حرم الموضوع الصالح له وأصبح الجمهور الذي يستمتع به محدوداً لأنّه أصبح مصطنعاً غامضاً ، وأهمّ من كل ذلك أنّه اصبح فنّاً مفتعلاً لا صدق فيه .

اما فقدانه للموضوع الصالح فلأنّه فقد العواطف المنطلقة من المفهومات والمبادىء الدينية ، وهي المنبع الثر الغزير للفن، أما المشاعر المنسابة من الرغبة في المتعة فهي محدودة ، يمكن استقصاؤها بسهولة . ولما لم يبق هذا الفن قائماً على الاسس الدينية فقد الشيوع وهذا جعل الناس الذين يقبلون عليه قليلي العدد ، وقد قصر هذا الأدب نفسه على مشاعر الخيلاء ، وتمجيد الفرد القوي كالباباوات والملوك والأمراء ، وعلى الرغبة الجنسية وعلى القلق والسأم في الحياة . واما ان هذا الفن

قبر أصبح غامضاً فيكفي أن نتذكّر أشعار الرمزيين أمثال فرلين ومالارميه وماتيرلنك وغيرهم ممن جعلوا الغموض عقيدة يدافعون عنها .

وبعد أن ازداد فقر هذا الأدب في الموضوع ، ازداد بعداً عن الفنّ الصحيح ، وأصبح أنواعاً ممجوجة من التقليد بل لم يبق فنّاً على الاطلاق ، لأن الفنّ عند الذي يريد أن يرضي الارستقراطية لم يعد ينبع من نفسه بل من محاولته لإرضاء تلك الطبقة ، وأصبح الأدب يستعير موضوعات كاملة سبق أن عولجت ويعيد تشكيلها، كما أصبح تقليداً يعنى بكل الدقائق والتوافه ويحاول الإثارة وإحداث الهزّة وذلك برسم المتناقضات كالجمع بين الجميل والمرعب والخشن والرقيق والتفنن في وصف الشهوات الجنسية أو ساعة الموت أو إثارة الرعب ، وأصبح الفنّ يتحرّى المتعة بالتزامه للواقع ، وإذا أعجبنا العمل الفني بما فيه من واقعية فمعنى ذلك أنّنا أعجبنا بمقدار ما فيه من قوة على التقليد. وقد يكون العمل الفني واقعيّاً شعريّاً مؤثراً ممتعاً ولكن هذه الصفات لا تقوم بعملها مقام الفنّ الصحيح وهو الشعور الذي مرّ في تجربة الفنّان . نعم ليس الفنّ سهلاً ولا بدّ من توفّر شروط كثيرة فيه ، والفنّ الصحيح هو ما توفّرت فيه القوة على العدوى (انظر ما سبق) ويشترط لتمامها الوضوح والصدق في المشاعر ، والتفرّد في

التجربة . إن فنّ كلّ عصر ينبع من المعنى الديني السائد فيه ، والمعنى الديني السائد في عصرنا هو الأخوة الانسانية ، ومن هذا وحده ينبع الفنّ الصحيح .

## ٨ – هل يمكن الفصل بين الفن والاخلاق ؟

والعلاقة بين الفنّ والأخلاق قائمة في عدة مواطن ، وأول هذه المواطن يتّصل بطبيعة العمل الفني نفسه حين نعتبره تعبيراً أو نقلاً لعواطف معينة . ومما لا شكّ فيه أن هذه العواطف تحمل في ذاتها مميّزات أخلاقية . وثاني هذه المواطن أنّ التعبير عن هذه العواطف يحلـّل النفس منها ويريحها أو يطهرها ، فإذا اعتقدنا بالتطهير – كما وصفه ارسطاليس أو كما يفهمه النفسانيون اليوم – فمما لا شكّ فيه أن هذا التطهير يعدّ مهمة خلقية يمكن أن ننسبها إلى الفنّ . والسؤال الذي قد يعترضنا هنا هو : هل التحرّر من العواطف عن طريق التعبير الفني يوجد في المتلقي كما يوجد في الفنان نفسه ؟ إن كثيراً من فلاسفة الفنّ يجيبون على هذا السؤال بالايجاب ، وخاصة كروتشه الذي يرى أن الفنّ هو التجربة العاطفية نفسها .

ولصلة الأخلاق بالفنّ موطن آخر ، يمكن النظر إليه من زاوية الأخلاق ، فكثير من التجارب الخلقية تمتعنا وتسرّنا من ناحية جمالها أي أن الفنّ يتأثر بأمور خلقية شائقة كما

يؤثر فيها .

ولكن – وهنـا محك التقدير للفن – هل من الطبيعي الضروري أن يقوم تصادم بين الفنّ والأخلاق ؟ إن الأخلاق تتّجه إلى تحقيق كلّ فعالياتنا في الحياة ـ عمليّاً ـ أما الفن فهو فعالية نظرية لا عملية ، ولذلك إذا كانت الأخلاق تحكم على النشاط العملي فإن الصراع بين الأخلاق والفنّ لا وجود له إذ ليست الأخلاق طرفاً في النزاع ، لأن الفن متناسب منسجم مع الأخلاق كغيره من الفعاليات ، أي أن الفن غاية في ذاته، ولكنه ليس الغاية الوحيدة في الحياة . وليس يجمع الغايتين – الخلقية والفنية – مقياس مشترك ، أما العلاقة التي صوّرناها بين الفن والأخلاق فليست إلا علاقة بين الأخلاق وأوجه معينة من النشاط الانساني ، أما بين الفن والأخلاق فليست هنـاك علاقة مباشرة .

## ٩ – مبدأ الفن للفن

إن الخط البياني للمدرسة الرومانطيقية هو الذي وصل بأصحابه عند مرحلة معينة ، إلى اعتناق هذه الفكرة والدفاع عنها ليكون ردّاً قويّاً على القائلين بنفعية الفن . وقد وجدت هذه الدعوة بذورها في الفلسفة الفنية التي صاحبت المدرسة الرومانطيقية بألمانيا وفرنسا دون انكلترا ، فقد بقي الرومانطيقيون

فيها يؤمنون بالفائدة في الشعر إلى جانب المتعة مدة طويلة من الزمن . ومنذ سنة ١٨٣٥ حين ظهر كتاب « مدموازيل دي موبان » لجوتييه اشتدّت الدعوة الى فصل الفنّ عن الأخلاق ، ثم جاء الرمزيون فاتجهوا بقوة إلى تحقيق هذه الدعوة في الشعر فقال بودلير : « ليس للشعر غاية وراء نفسه ، فإن اتجه الشاعر نحو غاية خلقية فقد أنقص من قوّته الشعرية ». وتقول جورج صاند : « من كان دائماً أخلاقي المنزع فإنّه لن يصبح فنّاناً ». وامتلأ النقد الأدبي بمثل هذه التعميمات ردّاً على المتطرّفين إلى الجانب الخلقي مثل دوماس الصغير الذي كان يقول : « كل أدب ليست وراءه غاية خلقية فلا بدّ أن يكون كسيحاً ضارّاً » . ومع ذلك فإن بودلير يتحدّث في إحدى رسائله عن « أزهار الشر » ، فيعترف بأنه وضع كلّ قلبه ومشاعره الرقيقة فيه وأنّه يكون كاذباً لو أقسم بكلّ الآلهة أنّه كتب فنّاً خالصاً . غير أنّ النزعة قويت عند فرلين حين تحوّلت المسألة من مباينة بين الأخلاق والفنّ ، إلى الايمان بأن الفنّ لا بدّ من أن يعادي الأخلاق . ومن ممثلي هذا الاتجاه في انكلترا ولتر باتر وأوسكار وايلد ، والثاني من أشدّ المتطرّفين في هذا المبدإ لأنّه ينكر كلّ المشاعر الأخلاقية في الفنان ويراها تكلفاً لا يغتفر. وقد خبا أوار هذه النزعة في القرن العشرين حتى أصبح السرياليون أنفسهم يدّعون أنهم يخدمون غاية معينة بفنهم .

## ١٠ – الشعر للشعر

وما دام حديثنا عن الشعر لا عن الفنّ عامة ، فلنحدّد المقصود من مبدإ الفنّ للفنّ في النطاق الشعري . ولنرجع إلى الأستاذ برادلي في تحديده لهذه الناحية ، فهو من خير من يجلوها في إحدى محاضراته . يقول برادلي ما مجمله : القصيدة مجموعة متتابعة من التجارب فيهـــا الأصوات والصور والافكار والعواطف ، نمرّ خلالها حين نقرؤها شعرياً – على قدر الامكان – وبهذه القراءة تختلف القصيدة من قارىء لآخر أي انها ذات وجود متعدّد يكاد لا يأتي عليه الحصر ، فما معنى الشعر للشعر ؟

معناه : أن هذه التجربة غاية في ذاتها تستحقّ ما يبذل فيها على وجهها ، وأن قيمتها الشعرية هي ذلك الإستحقاق الذاتي وحده . وقد يكون للقصيدة قيمة خارجية كأن تكون وسيلة لثقافة أو دين ، لأنّها تنقل تعليماً أو ترقّق العواطف أو تجلب للشاعر شهرة أو مالاً أو تريح ضميره – هذا كله جيد ولكن هذه القيم يجب أن لا تكون ذات أثر في تقدير القيمة الشعرية للقصيدة باعتبارها تجربة خيالية ، وإنّما نحكم عليها من الداخل أما اعتبار الغايات الخارجية فإنّه يقلّل من القيمة الشعرية لأنّه يخرج الشعر من دائرة وجوده الطبيعي . والوجود الطبيعي

للشعر أن يكون عالماً في ذاته ، مستقلاً كامل الاستقلال من الناحية الذاتية ، وكي نسيطر عليه لا بدّ من أن ندخل ذلك العالم ونخضع لقوانينه ونتجاهل كلّ المعتقدات والأحوال الخاصة التي تخصنا في عالم الواقع . وقد يعترض أحد الناس بأن مثل هذا التحديد يقطع صلة الشعر بالحياة ، ولكن الشعر والحياة وجهان متوازيان يُفهم أحدهما بواسطة الآخر ، غير ان الشعر ليس هو الحياة وليس هو نسخة منها ( أنظر الفقرة رقم ٨ مما سبق ) . فالحياة والشعر متمايزان ولكل منهما وجوده المستقلّ .

ويخلص الأستاذ برادلي من تحليله لهذه الفكرة إلى ان الشعر عندما يكون شعرياً خالصاً يتمّ الالتزام فيه بين الشكل والمحتوى . ولكن ما هي الدرجة التي يكون عندها الشعر «خالصاً» ? هي التي نحسّ عندها أن نقل أثر القصيدة أو جزء منها مستحيل إلا في الشكل الذي وردت فيه . في الشعر الخالص تنمو القصيدة بشكلها ومحتواها معاً بين يدي صاحبها وتتمّ خلقاً وإبداعاً ، فاذا سألت ما معناها قيل لك انها تعني نفسها .

وقد بيّن رتشاردز في الردّ على برادلي أن الحكم على القصيدة من الداخل أمر مضلل لأننا في أكثر الأحوال لا نحكم عليها من الداخل وإنما نحن نقترب اليها من خارجها . وهناك أنواع من الشعر إذا تدخّلت فيها الغايات الخارجية قللت من قيمتها ،

غير أن أنواعاً أخرى تعتمد على الغايات الخارجية نفسها مثل المزامير وشعر دانتي وشعر الهجاء وشعر بيرون .

ويقول برادلي إن الشعر ليس في طبيعته جزءاً أو نسخة من عالم الواقع ، ولكنه عالم بذاته مستقلّ كامل فإذا أردت أن تمتلكه كاملاً فلا بدّ من ان تدخل ذلك العالم ... الخ. ويضيف أن العلاقة بين الشعر والحياة علاقة « تحتية » ، ولكن هذا النوع من العلاقة هو كلّ شيء ، فكلّ ما جاء في التجربة الشعرية إنما تسرّب عن طريق هذه العلاقة ، فعالم الشعر ليس بأي معنى ممثلاً لحقيقة مخالفة لحقيقة سائر العالم ، وليست له قوانينه الخاصة ولا خصائصه التي لا يوجد مثلها في العالم ، إنه مصنوع من تجارب هي بالضبط من نوع التجارب اليومية التي نكتسبها بطرق أخرى، وكل قصيدة تجربة محدودة ، ولكنها أكثر ترتباً من التجارب العادية ، إنها تجربة هشّة ذات تأثير فانفصالها لا يعني أنها من عالم مستقلّ منفصل ، ولكن هنا اختلاف بين منهجين من النشاط والبرزخ الفاصل بينهما ليس هو أوسع من الذي يفصل بين الريشة والغليون في حياة رجل يكتب ويدخن في آن . ولذلك يرى رتشاردز أن الفصل بين التجربة الشعرية ومقامها في الحياة وقيمها الخارجية يدل على محدودية وضيق وعدم تكامل فيمن يبشرون بهذه النظرية .

## ١١ – الشعر الخالص

أثار برادلي في حديثه عن مبدإ «الشعر للشعر» مسألة الشعر الخالص ، وهو اصطلاح يتـّصل اتصالاً وثيقاً بمفهومات المدرسة الرمزية أو مبدإ الفنّ للفنّ عامة . وقد نجده ممثلاً في الموجة الرومانطيقية قبل ذلك، حين قويت الدعوة للعودة إلى الشعر البدائي ، ثم اشتدّ الجدل حوله عند النقاد الفرنسيين قبل ربع قرن تقريباً ، حين حاولوا أن يفسروا الشعر الذي بدأه فرلين ومالارميه وفاليري أو يوضحوا كيف يمكن أن يقترب الشعر من الموسيقى وهي القـاعدة الأولى في الاتجاه الرمزي ، الذي كانت مقدّماته عند ادجار ألان بو . وقـد عرض أبيه بريموند بالاشتراك مع روبرت دي سوزا في كتاب سمّياه «الشعر الخالص» La Pure Poésie ، حديث الجدل الذي ثار حول هذه النظرية، واختار بريموند أمثلته أبياتاً من الشعر ثم أوضح أن موسيقى الألفاظ هي صاحبة التأثير الحقيقي لأنها تنقل « سحراً إيحائياً » يعود بنا إلى ذواتنا ويضعنا في حالة من الصلاة . وفكرة اقتران الشعر بالصلاة من عمل بريموند نفسه . وقد ردّ سوزا نظرية بريموند إلى ست أفكار رئيسية:

أ – إن كلّ قصيدة تعتمد في شخصيّتها الشعرية على حقيقة غريبة تنشىء لها وحدتها .

ب – وليس من الضروري أن نحصل من القصيدة على معنى لأن هناك سحراً منفصلاً مستقلاً عن المعنى .

جـ لا يمكن أن نردّ الشعر إلى أمثولة عقلية لأن طريقة التعبير فيه متفوّقة على الطرق العادية .

د – الشعر نوع من الموسيقى غير أنّه ليس موسيقى وحسب .

هـ – هناك شيء اسمه السحر ، هو الذي يعبر عن حالة عاشها الشاعر قبل أن يعبر عن نفسه ، ونحن نعيش خلال القصيدة – في هذه التجربة . والفرق بين الشعر والنثر أن كلمات النثر تثير نشاطنا وتكيفه أما كلمات الشعر فتهدىء هذا النشاط أو توقفه .

و – الشعر سحر صوفي مقترن بالصلاة .

إن الوضوح الدقيق الذي يعتمده النقد الفرنسي ميزة له ، قد ضاع في هذه الأشياء المتداخلة التي عرضها أبيه بريموند . ولذلك لقيت نظريته في تحديد الشعر الخالص جدلاً كثيراً . ومن العجيب ان يكون فاليري من مخالفيه ؛ ولكن يزول العجب حين نعلم ان فاليري يفضل كثيراً أن يشبه القصيدة برقعةالشطرنج أو بمسألة حسابية علىان يشبهها بالسحروالصلاة.

ونستخلص مما قاله برادلي وأبيه بريموند ( تاركين فكرة الصلاة جانباً ) ان الشعر الخالص :

( أ ) يشبه عمل الشاعر البدائي ،

(ب) إنه خلق لشيء لا يمكن خلقه بأي شيء آخر من الكلمات ، أو إنه الشعر الذي ينقل شيئاً ما مباشرة ، ولو نقل بغيره لكان غير مباشر ولفقد قيمته .

( ج ) إن الشاعر يخلق – بالشعر الخالص – نوعاً جديداً من الحياة هو قانون نفسه ، ولا يخضع لأي قانون آخر .

( د ) إن الشاعر يصنع بالكلمات ما يصنعه الموسيقي بالأصوات ، وإن القصيدة لا تسمى شعراً إذا أمكن وضعها في صورة نثرية . ولا بدّ من مناقشة هذه الافتراضات لكي نخرج بفكرة واضحة عن مدى صحّتها :

أما أولاً فإن عمل الشاعر الذي يجعل الشعر موسيقى يختلف عن عمل الشاعر البدائي لأن الشاعر البدائي كان يصوّر مظاهر الطبيعة لاعتقاده أن ذلك يمكنه من السيطرة عليها ، أو كان محروماً فصوّر الحب والبطولة لعجزه عنها وعن أمثالها، وفي الحالين كان هذا البدائي يعتقد أنه يرتفع في نظر المجموعة التي ينتمي اليها ، أي أنه كان يعوض عن عجزه أمام الآخرين . ولذلك يمكن أن يقال ان الشاعر البدائي كان يحاول التوفيق بين وضعه وبين المجتمع ، ليجد من المجتمع عطفاً عليه ، وتطور من هذه الحال الى أن أصبح يملأ مكانة في مجتمعه حين أصبح لسانه المعبر ، فشعر الشاعر البدائي تتطلبه

علاقته بالمجتمع ، ولذلك تتحطم نظرية الشعر الخالص لأنها تغفل عن هذه الحقيقة ، أي لأنها تميز الشاعر من حيث هو خالق وتقلل من قيمة واجبه نحو المجتمع واعتماده عليه . فنظرية الشعر الخالص تؤدي بنا إلى القول باكتفاء الشاعر بنفسه وانقطاع الصلة بينه وبين الجمهور ، ولكن هذه النظرية أقرب إلى تصوير ما يلقاه الشاعر من إهمال المجتمع وخيبة أمله في الحضارة . فاذا شعر أن الحضارة بشعة وان الانسان عاجز ، انطوى على نفسه ، ليؤكد ارتفاع الشكل على المحتوى أي ليردّ على إهمال المجتمع له ، بأن يكتب في لغة خاصة غامضة ، وهذا نقيض ما كان يقوم به الشاعر البدائي .

وأما ثانياً فإن نظرية الشعر الخالص تنفي شعراء نعدّهم عظماء مثل هوميروس ودانتي وشيكسبير ووردزورث وملتون لأن شعرهم يحوي صورة نثرية كبيرة ، وبعضهم كان يخضع لقواعد خلقية يمكن إخراجها في النثر . وقد يقول لك أصحاب مبدإ الشعر الخالص : انهم لا يغضون من قيمة هؤلاء الشعراء ولكنهم ينظرون للمستقبل لا للماضي ، فقد كان الشعر في الماضي يؤدي أموراً ليست من شأنه ، إذ كان الشاعر يقوم مقام المؤرخ كهوميروس ، أو يحامي عن الأخلاق مثل دانتي ، لأنه لم يكن يوجد من يقوم مقامه في هذه الأمور ، ولكن الحال تغيرت في أيامنا ، فقد توفر المؤرخون والاساتذة ولم

يبقى الشاعر في حاجة الى أن يؤدي دور غيره. ولكن تعال الى مشكلة الوصول بالشاعر الى درجة الموسيقى فهل هذه مرحلة ممكنة ؟ هل من الممكن تجريد الكلمة من معناها؟ الحق أن هذا مستحيل ، ولذلك فإن الشعر الخالص لا بدّ أن يستغني عن الكلمات الموضوعة ويخلق كلمات جديدة تؤدي أصواتاً فقط .

ثم ما هذا الذي يقال عن خلوّ القصيدة من المعنى النثري ؟ لا شك في أن القصيدة تحتوي أكثر مما يحتويه ما يساويها من النثر ، ولكن الشيء الزائد يجب أن لا يحملنا على الاعتقاد بأنه هو حقيقة القصيدة ، لأن القصيدة مزيج من عناصر متعدّدة وتجريدها يشبه تجريد الجسم وتشريحه الى أجزاء ، ليكتشف المشرّح سرّ الحياة فيه ، فالتشريح نفسه ، ولاشك، يكشف شيئاً ، ولكن بعد أن يهدر الحياة .

ويجب أن نذكر أيضاً أن هناك أبياتاً من الشعر الخالص ولكن ليست هناك قصائد . فليس يستطيع شاعر أن يجلس وينظم شعراً خالصاً ، لأن الشعرنوع من معالجة الحقيقة بتنظيمها تنظيماً جديداً ، وسيظلّ الشعر من غرس حديقة الحياة، يجمع بين قصة المجتمع والتكامل الجمالي معاً . وإذا أهمل واحداً منها فقد ركناً هامّاً من مقوماته ودواعيه .

# ٣

# مشكلة الشكل والمضمون

## ١ – المشكلة في صورة « اللفظ × المعنى »

هي من أقدم المشكلات التي رافقت الكلام عن الشعر لتمييزه عن النثر أو عن العلوم ، ولتقدير قيمته وتبين تأثيره . ولا تزال حتى اليوم تشغل حيزاً واسعاً في النقد الأدبي. ولكن القارىء العربي الذي يتحدّث عن هذه المشكلة كما كان يتحدّث ابن قتيبة وقدامة والعسكري في حدود « اللفظ والمعنى » لا بدّ أن يكون على وعي باختلاف النقاد المحدثين في استعمالهم لاصطلاحي الشكل والمضمون ، أو الشكل والمحتوى . فالشكل أحياناً هو الجسم الخارجي والمضمون أو المحتوى هو الاتجاهات الخلقية والنفسية للشاعر في العمل الفني . أما عند الناقد ولتر باتر فإن الشكل هو الجزء الداخلي ، والمحتوى هو المادة الخام التي يستعملها الشاعر في التعبير . وقد حاول النقاد الألمان أن يحلوا المشكلة فتحدّثوا عن الشكل الداخلي والشكل الخارجي . ويرى ناقد آخر أن ما يميّز الشعر هو الشكل لأنه

تركيبي ، بينما النثر تحليلي ، وان المحتوى هو الاتجاه الاجتماعي في القصيدة . ولو قلنا إن المضمون يشمل الأفكار والعواطف فمعنى ذلك أن الشكل يتضمّن المسائل اللغوية ، وباختبار هذه القسمة جيداً ، نجد أن المحتوى يضمّ عناصر من الشكل كالأحداث التي تقصّ في القصة . هذا ، وبعضهم يرى أن كلّ ما لا يؤثر في القيمة الجمالية يسمى مادة وكلّ ما يؤثر فيها يسمى « البناء » ، وعلى أن هذه قسمة مريحة فإنها تميل إلى جانب الشكل في تقدير العمل الفني .

ويمكن أن نقول بصفة عامة إن تفضيل الشكل على المضمون كان يمثل الاتجاه الكلاسيكي دائماً . وإن تفضيل المضمون على الشكل من خصائص النزعة الرومانطيقية . ولكنا حين ندقّق في دراسة المشكلة نجد أن النقد اليوناني الذي يمثله ارسطاليس مباين للنقد الكلاسيكي الذي تمثله مدرسة الاسكندرية وهوراس وشيشرون. أما ارسطاليس فيرى أن عالم الشعر هو المظاهر الحسية ، ويمكن أن نستنتج من نقده إيمانه بالتلازم بين الصورة والهيولى أما مدرسة اللغويين الاسكندريين وهوراس وشيشرون فإنهم يرون الشعر « عالماً من اللفظ » ويختلط الشعر لديهم بالخطابة ، ويفصلون بين شكله ومضمونه تحت اصطلاحي الألفاظ والأشياء ( res ) ، أو الألفاظ والمعاني في النقد عند العرب . وحتى في عصر النهضة

غلب تأثير هوراس وشيشرون على ارسطاليس وأصبحت نظرتهم للشعر مقايسة له مع الخطابة والمنطق وفلسفة الأخلاق، وقبل أن نلتفت إلى هذا الاتجاه في النقد العربي لا بدّ أن نشير إلى أن هذا النوع من النقد لا يزال موجوداً بقوة في العصر الحاضر، فالشعر عند بروكس شكل من الكلام محكي أو مكتوب عماده النقل ولكنه يختلف عن العلوم في أنّه لا ينقل حقائق موضوعية وإنّما ينقل حالات ومشاعر. ويقول ناقد آخر: الشعر لغة أو نوع من الكلام – لغة تعبر عن خصائص التجربة وتختلف عن غيرها في أن غيرها يشرح فوائد التجربة.

وكأنّما النقد العربي تمسّك باتجاه مدرسة الاسكندرية تمسّكاً شديداً، فآمن بأن الشعر لفظ ومعنى، بهذا الفصل الصارم، وظلّ النقّاد إذا تحدّثوا عن الشعر أخضعوه لهذه القسمة. ومنذ عهد مبكر حاول ابن قتيبة أن يحصر نقد الشعر من هذه الزاوية في أربعة أوجه – معتمداً الحصر المنطقي طريقاً له – فرأى أن البيت، أو المقطوعة (ولم يتعرّض للقصيدة) تجيء تحت الاعتبارات التالية:

لفظ جيد × معنى جيد

لفظ جيد × معنى تافه

لفظ قاصر × معنى جيد

لفظ قاصر × معنى قاصر.

والحالة الأولى هي الحالة التي يطمح اليها الشاعر الحق، وأما الحـالات الثلاث الأخرى فإنها معيبة في ناحية . وأخذ النقاد بتلك النظرية التي آمن بها الجاحظ : وهي ان المعاني مطروحة في الطريق يعرفها كلّ أحد ، وإنما الفضل للصياغة ، حتى قال أبو هلال : « وليس الشأن في إيراد المعاني لأن المعاني يعرفهـا العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وانما هو في جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ... وليس يُطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً » . وبهذه النظرة لم تفترق نظرتهم للشعر عن نظرتهم الى الخطابة إلا في الوزن والقافية . وقد مرّ بنا قول الجرجاني إن الشعر يعتمد على الطبع والذكاء والرواية والدربة ، وهو قول أبي داود في الخطابة أيضاً « رأس الخطابة وعمودها الدربة وجناحها رواية الكلام » . ومن تعريفاتهم للشعر « والشعر كلام منسوج ولفظ منظوم وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف ، وحسن لفظه ولم يهجن ، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفاً بغيضاً، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلاً دوناً » . وكل هذا يصور لك جنوحاً خالصاً نحو الشكل الخارجي ، وقد نجد عندهم أحياناً نصّاً واضحاً على ضرورة التلاحم بين اللفظ والمعنى ، كقول ابن رشيق : « اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح

بجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته ، فاذا سلم المعنى واختلّ بعض اللفظ ، كان نقصاً للشعر وهجنة عليه ... وكذلك إن ضعف المعنى واختلّ بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ .. »

وقد ميّز ابن رشيق الشعراء في شعرهم بقوله : ان منهم من يحرص على اللفظ ويؤثره على المعنى ، ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته ، ولا يبـــالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته ، ثم قال : وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى .

وقد ظلت هذه التفرقة قائمة إلى ان جاء عبد القاهر بنظريته في « النظم » . ومدار أمر النظم عنده على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها ان تكون فيه ، فاذا استطعت أن تكشف عن السر في مظاهر التركيب من تنكير وإضافة وعطف بالفاء وفصل ووصل ... الخ فإنك تكشف عن المزية الصحيحة للبيت من الشعر ، ولذلك مضى عبد القاهر يتحدث عن مميزات الأمور النحوية في مواضع مختلفة من الكلام . والمهم في نظرية عبد القاهر أنه نزع الميزة عن اللفظة في التأثير كلفظة مستقلة ، وأنكر تقسيمات ابن قتيبة لمـــا حسن لفظه ومعناه وما حسن لفظه دون معناه... وقال ان المعنى هو الغرض ، وإن النسق الذي يوضع فيه هو الصورة ، والنقاد ينسبون للفظ مـــا للصورة من مزية ، خطأ منهم وتمادياً في الخطأ . وارتفع

شأن المعنى عند عبد القاهر حتى قال في الردّ على أشياع اللفظ: «إنّك لو قلت لهم إنّه لا يتأتّى للناظم نظمه إلا بالفكر والروية فإذا جعلتم النظم في الألفاظ لزمكم من ذلك أن تجعلوا فكر الانسان إذا هو فكر في نظم الكلام ، فكراً في الألفاظ التي يريد أن ينطق بها دون المعاني ، لم يبالوا أن يرتكبوا ذلك... وليت شعري هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني، وهل هي إلا خدم لها ومصرفة على حكمها ، أوَليست هي سمات لها وأوضاعاً قد وضعت لتدلّ عليها ؟ »

## ٢ – الشكل العضوي

وعلى يد الرومانطيقيين اتجه القول إلى أن الشكل شيء عضوي « Organic » وإنّه صادر من التجربة الحدسية للفنان، فليس هو الشيء الخارجي من العمل الفني وإنّما هو تابع لجوهر ذلك العمل، وهو ملازم للوضع العاطفي عند الفنان متحد معه وليس قالباً جاهزاً يصب فيه المحتوى ، وهذا الرأي هو الذي اتخذه كولردج أساساً لفكرته في الخيال – أو القوة الخالقة – وفي الشكل الفني، معتمداً في ذلك على ما جنح إليه شلنج الذي قال بوجود شيئين هما الشكل والجوهر ، وقد يتأذى الجوهر لو كان الشكل مفروضاً عليه من الخارج ، وإنّما الحقّ أن الشكل يفيض عنه ويتجسم من داخله . وكان

شلنج يتصور أن هناك عملية صراع ، فالجوهر يريد أن يتمدّد وينطلق فيأتي الشكل بقسوة ويضع حدوداً للامحدود، ووظيفة الشكل في هــذا المقام أصيلة ضرورية لأن اللامحدود لا يمكن ابرازه دون حدود ولا بدّ من هذه القسوة في الشكل من أجل ذلك . وكأن المتحدّثين عن النمو العضوي كانوا يضعون مثال الشجرة دائماً نصب أعينهم ، فنموهـا تدريجي ولكنه يجمع بين الشكل والمضمون في وحـدة واحدة غير منفصلة ، وعلى هذا يمكن أن يقال إن هناك نوعين من الشكل :

(١) الشكل العضوي ، وهذا يتمّ عندما تتوفـّر للعمل الفني قوانينه الذاتية ويمتزج المضمون والهيكل العام في وحدة عضوية حيوية .

(٢) الشكل المجرد وهو الذي يفقد فيه الشاعر الالتفات إلى الناحية الدينامية المضمونة في العمل الفني ، ويقصد إلى المزاوجة بين المضمون وهيكل سبق تصميمه .

والأول يمثل الاتجاه الرومانطيقي ، أما الثاني ، وهو قائم على اتصال ميكانيكي بين الهيكل والمحتوى ، فيمثل الاتجاه الكلاسيكي .

والمذهب العضوي في النظرة إلى العـمل الفني لا يزال متنازعاً بين المدارس المختلفة ، وكل مذهب يدعي أصحابه أن الشعر يجب أن يكون عضوياً ، وفي ذلـك يستوي

الرومانطيقيون وأصحاب مذهب الشعر للشعر وأصحاب الواقعية الحديثة ، والفرق بينهم ان الرومانطيقيين يميلون الى المضمون عامة ، وان اصحاب الشعر للشعر يميلون الى الشكل الخارجي – بوجه عام – ويرون المضمون تابعاً له؛ أما اصحاب الواقعية الحديثة ، فانهم يقدرون الشكل ويتحكمون الى جانب ذلك في طبيعة المضمون نفسه ، ولكن كل هذه المدارس تتفق في شيء واحد وهو أنه لا يجوز الفصل بين الشكل والمضمون .

## ٣ – الشكل عند اصحاب مبدإ الشعر للشعر

إن في مبدإ الشعر للشعر تحيزاً واضحاً نحو الشكل وإهمالاً للمحتوى حتى لتجد من يصف هذا المذهب بأنه لا يهتم بما يقوله الشاعر ما دام يقوله بطريقة جيدة . ليس المهم في الشعر لِمَ ؟ بل المهم هو : كيف ؟ أما المادة فلا تؤثر كثيراً في بناء الشعر .

ويرد أنصار هذا الشعر بقولهم : إن الخطأ هنا واقع في عدم التفرقة بين شيئين هما الموضوع والمادة . فلو أخذنا قصيدة « القبرة » لشللي وسألنا أنفسنا : ما موضوع القصيدة ؟ لتبين لنا أن الموضوع ليس هو مادة القصيدة ، وإنما هو شيء خارج عنها . ولذلك ليس من حقنا ان نعطي الموضوع قيمة شعرية في القصيدة وإلا كان علينا ان نحكم ابتداء : أي

الموضوعات أليق من غيرها بالشعر ؟ اما مادة القصيدة أو المحتوى فيها فشيء آخر غير الموضوع ، فالقصة والشخصيات والعواطف كلّ هذه يمكن أن تسمى مادة القصيدة ، ولكن الذين يتجادلون في هذه الناحية يخلطون بين المادة والموضوع فيقعون في الخطإ .

ويرى أصحاب هذه المدرسة من العبث أن نسأل أين هي القيمة الحقيقية للشعر أهي في المحتوى أم في الشكل لأن الأثنين متلاحمان لا ينفصلان . حقاً إننا بعد أن نقرأ قصيدة ننتزع منها محتوى أو شكلا ونتركه يستأثر باهتمامنا ، ولكن هذا المحتوى موجود في عقولنا لا في القصيدة . ويجب ان يفهم قارىء الشعر ان التجانس بين المحتوى والشكل ليس من قبيل المصادفة ، وإنما هو جوهر الشعر – ما دام شعراً – وفي الشعر الخالص تنمو القصيدة بين يدي صاحبها بالجسم والروح حتى تتم خلقاً سويّاً .

ويقال لأصحاب هذا الرأي إن أصحاب الشعر الخالص قد حددوا – عملياً – الموضوعات الصالحة للشعر ، فاذا كان شعر مالارميه وفاليري من هذا النوع فمعنى ذلك أن الشعر باتجاهه نحو « الخلوص » لم يعد يستطيع ان يضم كل أنواع الموضوعات .

## ٤ – الشكليون والقيمة الشعرية

أوضحُ الشكليين منهجاً هم الشكليون الروس الذين اعترضوا أيضاً على الفصل بين الشكل والمضمون ؛ وهؤلاء قد وجهوا همتهم إلى دراسة العمل الفني نفسه ، ولهم آراء في تفسير النغمات وإعادة النظر في الأوزان ، واصطلاحات خاصة في النقد ، ولكن ما يهمّنا هنا هو كيف يكون تقدير الشعر في نظرهم على أساس الشكل أو ذلك الجزء الذي يتضمّن قيمة جماليّة .

والمقياس الذي يبنون عليه أحكامهم يعتمد على شيئين هما : الجدة والمفاجأة . أما المعاد المكرور المردّد الذي خمّ في الأدب فإن تجاوبنا معه ضحل ضعيف تافه. ولا يمكننا أن نتحقّق من وقع الكلمة وما توحي به ، أو ما ترمز إليه ، إلا إذا وضعت وضعاً جديداً لافتاً . ويقول فكتور شكلوفسكي في حديثه عن الشعر : إن من واجب الشاعر أن يخلقه جديداً ، وأن يخلقه غريباً . وهذا المبدأ قديم يرجع إلى عهد الرومانطيقية منذ كولردج ووردزورث ، فالأول كان يريد أن يتألف المتأبّد النائي ، والثاني كان يهوى أن ( يغرّب ) المألوف المعروف . ولكن إلى أي درجة يمكن أن نطبّق مبدأي الجدة والمفاجأة – أو الاستغراب – في الشعر؟ إذا نظرنا إلى تطبيق الشكليين

الروس للمبدإ حكمنا أن الأمر نسبي . يقول موكاروفسكي : « ليس هناك معيار جمالي ( ثابت ) لأن من خصائص المعيار الجمالي أن لا يكون ثابتاً، إذ لا يبقى أي أسلوب شعري طريفاً مستغرباً أبد الدهر.» ولذلك يرى هذا الناقد أن العمل الفنيّ يفقد مهمّته الجمالية ثم يستعيدها بعد أن تزول الالفة ، ومع الزمن يعود بعض الشعراء غرباء ، ويبقى بعضهم مألوفاً .

## ٥ – نظرة الواقعية الحديثة إلى الشكل والمضمون

تنتقد الواقعية الحديثة التطرّف نحو الشكل بحيث يصبح بعض التزويق الجمالي غطاء يستر ما هو فارغ خاوٍ لا جدوى وراءه . ولا يمكن أن ينهض شكل بمثل هذا المحتوى. وتنكر الواقعية عبادة الشكل ورفعه إلى درجه مثالية، وترى أن الشكل لا يتحقّق دون المحتوى ، كما أن البشرة لا توجد بعد ذهاب الانسان ، ويرى أصحاب هذا المذهب أن تقديس الشكل من خصائص الأدب البورجوازي الذي يتخذ الشكل مخدراً ، سواء في الشعر أو في الأفلام الساقطة التي تنتجها هوليوود .

وعند هذا الحدّ يحق لنا أن نسأل أنفسنا كيف يواجه النقد اليوم – في العالم العربي – مشكلة الشكل والمضمون ؟ وفي جواب ذلك أرى أن التعبد للشكل لا يزال هو المظهر الأكبر للنقد ، وأن ما نلمحه من تركيز الاهتمام بالشكل والمضمون

في وحدة عضوية لا يزال صغيراً ضعيف النمو. بل إن الآخذين بهذا المبدإ في عالمنا العربي اليوم لا يزالون ينظرون إلى الآثار الأدبية—وخاصة الحديثة منها— نظرة المطفل إلى ابنها القبيح ، تحبه على الرغم من قبح شكله . فهم قد تطرّفوا نحو التنويه بالمضمونات الصحيحة – إن صح الوصف – متغاضين كثيراً عن رداءة الشكل . وبعضهم عاجز عن مواجهة العمل الفني نفسه بالنقد المباشر ، صارف كل طاقته في المقاييس العامة . ولكن: بأي درجة يكون التلازم والتضامن بين المحتوى والشكل ؟ وهل من حكم في هذا غير الذوق ؟ وهل من الطبيعي ان يتبنى النقد الآثار الكسيحة ما دامت نيّة أصحابها حسنة ، موجهة لخير الجماعة ؟ وعند هذا الحدّ ما الخط الفاصل بين الفنّ والدعاية ؟ هذه أسئلة لا يزال النقد لدينا – حتى في ثورته على الشكلية – عاجزاً عن أن يفي بها .

# القِسمُ الثالِث

## فصل في نقد الشعر

# في نقد الشعر

## ١ – لمَ يكتب هذا الفصل ؟

خطونا مع القارىء في الفصول السابقة خطوتين ، بيّنّا في الأولى صراع المذاهب الشعرية وشيئاً من حدودها ، ثم بينا في الخطوة الثانية أسساً ثلاثة للاختلاف بين تلك المذاهب . وربما كان القارىء يتوقع بعد ذلك أن نحدّثه عن كثير مما يتصل بالشعر ، فنورد له الآراء التي تقال عن طبيعة الشعر ، وعن مدى صلته بالفنون وعلاقته بالفلسفة ، واركانه الهامة وما إلى ذلك مما يشغل أذهان المتعلّقين بهذا الفنّ ، غير أن هذه الموضوعات تخرجنا عما ارتضيناه لهذا الكتاب من حدود ، ولذلك نكتفي بهذا الفصل لننقل القارىء إلى العمل الشعري نفسه ونقرّبه إليه ونقحمه في نقده . وبهذا الاتجاه نكون قد وضحنا كثيراً مما اضطررنا من قبل إلى إجماله : فقد يكون القارىء توقف عند معنى النمو العضوي في البناء الشعري ، أو عند الأسطورة والحلم والصورة ، ومن أجل ذلك سنجعل من هذا الفصل مجالاً لتوضيح هذه الأمور وغيرها ، توضيحاً مشفوعاً بالأمثلة ، وسنختار فيما نختاره أمثلة من الأدب

العربي ، بعد أن طال ابتعاد القارىء عنه ، ووقع في ظنّه أن كثيراً من الآراء السابقة ربما لم تنجح إلا في عالم الأدب الغربي وحده .

## ٢ – الاتجاهات النقدية المعاصرة

أصبح النقد الحديث يستمدّ ما يستعين به في الحكم والتفسير والتقدير والتوضيح والتحليل من كلّ ميادين المعرفة الحديثة كعلم الاجتماع وعلم النفس التحليلي والجشطالت وعلم الاقتصاد والانثروبولوجيا الحضارية وغير ذلك ؛ وأصبح الناقد انتقائياً يختار غير واحد من هذه العلوم حتى إنّه قد يجمع بين آراء ماركس وفرويد وفريزر ومدرسة الجشطالت في نطاق واحد ، ويسلط هذه المعارف كلها على الأدب والشعر . وأصبح النقد الحديث أيضاً يلقي عدداً من الأسئلة لم يكن يلتفت إليها الناقد القديم ، من ذلك : « ما أهمية العمل الفني من حيث علاقته بحياة الفنان : بطفولته ، بعائلته ، بحاجاته العميقة ورغباته ؟ وما علاقته بالجماعة ، بطبقته ، بحياته الاقتصادية ، بمجتمعه الكبير ؟ ماذا يؤدي هذا العمل لصاحبه وكيف ؟ ماذا يؤدي للقارىء وكيف؟ وما العلاقة بين هاتين الوظيفتين؟ ما الصلة بين العمل الفني والنماذج الكبرى البدائية في الشعائر؟» وهلم جرّاً . وربما لم يلتزم الناقد الحديث بطريقة واحدة ،

فهو مثل بلاكمور أو كنث بيرك يستغلّ ضروباً وأفانين متعدّدة من النقد على حسب ما يعالجه من آثار . ومن الصعب ان نحصر الاتجاهات النقدية المعاصرة ، ولكن رغبة في التسهيل والتبسيط أرى ان أدرجها تحت الأقسام الآتية :

١ — دراسة الفنان لتنعكس على فنه : وفي هذه الناحية قد يدرس الناقد النواحي النفسية في الفنان على مذهب فرويد أو ادلر أو غيرهما من النفسيين التحليليين ليتبين مدى تأثر الأعمال الفنية بنفسية صاحبها ومدى الاتصال بينهما . وفي هذا الميدان نقاد كثيرون ، وبعضهم يشتطّ كثيراً في تطبيق النظريات النفسية حتى يخرج بها عن حدّ الاعتدال . أو قد يتجه الناقد — كما يفعل فان ويك بروكس — إلى بناء سيرة الأديب ليصوّر مدى انبثاق آثاره عن طبيعته وشخصيته، او قد ينحو نحو دراسة العوامل الاجتماعية والاقتصادية المكونة لشخصيّته وأدبه ، وفي هذه الناحية تتّضح فائدة التفسيرات الماركسية لمن يستغلها من النقّاد ، لأن النقد الماركسي في خير أحواله يبصّر الناقد بالعلل والعوامل النابعة من مجتمع معين أو من طبقة معينة . وقد يتفاوت النقّاد في الزاوية التاريخيّة التي ينظرون منها إلى الفنان وآثاره ، فتكون نظرتهم اتباعيّة [illegible]ـطة ، كما هو موقف ايليوت ، لأن التاريخ لديهم يعني مجرد الاحداث التي وقعت في الماضي ، لذلك يتخذ نقدهم

موقف الربط بين الماضي والحاضر لإنشاء اتبـــاعية محددة ، أو قد تكون نظرتهم تجدّدية تقدميّة لأنهم يفسرون التاريخ تفسيراً تطورياً . وفي هذا تتجلّى لنا أربعة اتجاهات نقدية وهي : النقد النفسي للفنان والنقد الاجتماعي الماركسي وغير الماركسي والنقد المعتمد على السيرة .

٢ ـ دراسة الأثر الفني لينعكس على الفنان: وفي هذا المجال يدرس الناقد الصور في فنه كما فعلت كارولاين سبيرجن في دراسة الصور عند شيكسبير ، وقد يتجاوز دلالات الصور الظاهرية فيدرس النماذج الكبرى منها المتصلة بالأمور الشعائرية والاحوال البدائية ، وذلك هو المنهج الذي اتبعته الآنسة مود بودكين مستعينة بالاستنظار الذاتي وبآراء العالم النفساني يونج في أمور النماذج العليـــا ، كنموذج الولادة الجديدة وغيره ، وقد يكتفي الناقد بالكشف عن الصلة بين الأثر الفني والأمور الشعائرية والطقوس البدائية ويصل بينه وبين الأسطورة ، أو ربّما تجـاوز ذلك إلى أن يرى في كل عمل فني رمزاً لحالة نفسية ، كما يفعل كنث بيرك ، الذي يرى أن قصة الجبل السحري لتوماس مان شعيرة من شعائر الولادة الجديدة ، وأن البطل يعاقب بالخصاء الرمزي والموت في المنظر الثلجي من القصة ، أو يعدّ هذا الأثر الفني أو ذاك رمزاً للخوف من الزنا بالمحرمات ويدرسه على هذا الأساس وهكذا .

٣ – دراسة الأثر الفني لذاته : والأثر الفني قد يكون غامضاً مغلقاً فهو يحتـــاج بسطاً وتوضيحاً كقصة « عولس » لجيمس جويس أو قصيدة « اليباب » لايليوت ، وهذا التوضيح عمل هامّ يتميّز به ناقد مثل ادمند ولسن . وقد يعمد الناقد الى دراسة قدرة القصيدة على النقل والتوصيل لأنه يعدّ كلّ قصيدة تجربة مهمتها ان تبلغ من المنشىء إلى المتلقي ، وفي هذا المجال يبرز اسم الناقد رتشاردز الذي اخضع النقد الحديث للتجريب العلمي حين جمع عدة قصائد وسلمها إلى طلبته وطلب اليهم ان يقرأوها في مجموعات ثم يقيّدوا ما يعنّ لهم عنهـا اثر كلّ قراءة ، وقد تميّز رتشاردز في جانب التفسير لطبيعة القصيدة في نقده ، وعنه تلقى هذه الطريقة تلميذه إمبسون وتوغل في تحليل المبنى الشعريّ حتى عُدّ رأساً في هذا النوع من النقد .

تلك هي أهم الاتجاهات في النقد الحديث بعامـة ، فاذا صرفنا النظر عن منشىء القصيدة واعتمدنا نقد القصيدة نفسها تبقى لنا من بين هذه الاتجاهات اثنان رئيسيان :

الأول : اتجاه رتشاردز وامبسون في تتبّع المبنى وقدرة القصيدة على النقل . وأصحاب هذا الاتجاه يقرّرون خصائص اللفظة في الشعر ، وخصائص الأسلوب الشعري ، وأنـه تركيبي يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات، وان المعاني الشعرية

تنشأ من الصراع بين ما هو منطقي وما هو غير منطقي ، وهم يرون الوحدة في القصيدة وحدة عضوية او وحدة مغزى يستكشفه الناقد أثناء تحليله للنزعة الغالبة في القصيدة ويقسمون القصائدإلى مسرحية وغنائية وهجائية ليتمكنوا من فهم مبناها الاساسي ، فاذا سألتهم ما المبنى الاساسي اختلفت أجوبتهم . ومن أقوال بروكس في هذا الشأن أن بناء أحسن القصائد هو بناء « تناقض » لان مواد القصيدة يقوم بينهما التجاذب والمقاومة والصراع ، وأحسن بناء ما بلغ بهذه المواد المتنافرة المتصارعة درجة التوازن. وقد يسرف بعضهم في تبين خصائص الموسيقى الحادثة من تراكب الالفاظ وتزاوجها كما يفعل كنث بيرك ، أو قد يطبقون النظرة المسرحية على كل نوع من الشعر، كما يفعل بيرك أيضاً .

ولو أردنا أن نطبق جانباً من نقد هؤلاء على احدى القصائد العربية لاخترنا – مثلاً – قصيدة المتنبي في مدح سيف الدولة في أحد انتصاراته على الروم :

ليالّي بعد الظاعنين شكول
طوال وليل العاشقين طويل

وانما نختارها لانها في الظاهر توحي بعدم الانسجام، فالشاعر يتغزل فيها ويمدح ويفتخر ، ولكن التدقيق الفاحص يدلّ

على أن المتنبّي قد اختار مبنى قائماً على « التناقض » فبعث فيه الانسجام وأن الوحدة فيها وحدة مغزى تلمح من دراستها دراسة تحليلية .

ومواطن الصراع في هذه القصيدة أن المتنبّي يعلن يـأسه الذاتي – المتراجع المتخاذل – في أولها ، ثم يصور الانتصار –المتقدّم الجريء– الذي أحرزه سيف الدولة ، فكأن العوامل النفسية الدخيلة تتصارع بين إحساس باليأس الفرديّ ، وشعور بالنصر الجماعيّ ، ثم هو يمدح سيف الدولة حتى يـكاد يفني فيه وجوده الذاتي، وفجأة نراه يستفيق ويتنبّه إلى نفسه فيفخر بها ليقرّر وجوده إزاء وجود سيف الدولة ، وهكذا نجد أن المبنى النفسيّ للقصيدة في صراع، وهو جانب واحد من جوانب المبنى الكليّ فيها .

أما أين تتمّ الوحدة – وحدة المغزى – فأمر لا يتمّ إلاّ بعد تحليل القصيدة بدقة وتدرج . ولو سلّم لنا القارىء بالاستنتاج لقلنا له إنّنا بعد اختبار هذه القصيدة وجدنا وحدتها مستمدة من شيئين :

(أ) أن المتنبّي عزف في أكثرها عن المدح المباشر وتتبّع الخيل ورسم حركتها العنيفة وأطال في هذه الناحية إطالة تذكرنا بالتناقض الذي ألمحنا إليه من قبل ( يمدح سيف الدولة ويكره أن يواجهه مباشرة ) ، ولما كانت القصيدة في أكثرها

صورة لهذه الحركة فذلك كفل لها شيئاً من الوحدة .

(ب) الشعور بالخوف : خوف المتنبّي من أهـل الحبيبة – خوف الفرات من الخيول – خوف الدمستق – ومن هنـا نجد القصيدة تتذبذب تحت وقع الرعب ( وهذا يزيد من محاولة خلق الانسجام بين الخوف والاعتداد بالنصر ) . وإذا بلغنـا هذه المرحلة فقد نقف عند هذه الصورة في قوله :

لقيت بدرب القلة الفجر لقية
شفت كبدي « والليل فيه قتيل »

ونحاول أن نستكشف مأتى الرمز فيها ودلالته على نفسية المتنبّي الخائفة ، وإذا فعلنا ذلك دخلنا في صف الفريق الثاني من النقاد الذين يعتمدون الصور والرموز في الكشف عن الطبيعة الداخلية في القصيدة .

وإذا لم يقنع القارىء بهـــذا المثل أحلناه على قصيدة لأبي العلاء المعري مطلعها :

علـلاني فإن بيض الأمــــاني
فنيت والظــــلام ليس بفان

وفيها يردّ على أحد العلويين ويمدحه .

ومهما نفترض في هـــذه القصيدة من تناقض بين واقع

الشاعر وطبيعة تصوراته ، بين الظلام والنور ، بين الارض والسماء ... الخ ، نجد الوحدة فيهـــا تتحقق عن طريقين أو سمتين من التصور يجريان فيها من أولها الى آخرها :

الأول : تسلل النور رويداً رويداً من حالة الظلام المطبق، من حـــالة الغرق في لجتين .. ( أو محبسين يعيشهما الشاعر في الواقع ) :

قال صحبي في لجتين من الحندس والبيد إذ بدا الفرقدان
نحن غرقى فكيف ينقذنا نجمان في حومة الدجى غرقان

ثم يأخذ النور القلق المتزعزع « الأحمر » يتبدى في صورة سهيل الذي يشبه وجنة الحب وهو « يسرع اللمح في احمرار » ويأخذ الدجى بالانحسار ، ولكنه لا يزال أقرب الى الحمرة ، فقد شاب الليل مشيبه بالزعفران ، ثم يجتمع النوران معاً في طبيعة الكون :

وعلى الدهر من دماء الشهيدين عليّ ونجله شاهدان
فهما في أواخر الليل فجران وفي أولياته شفقان

ثم يتغلب النور الأبيض الساطع ، فاذا الأرض غارقة في النور الذي يشع من « الشخوص التي خلقن ضيـــاء » ، واذا الممدوح شمس – في الضيـــاء – وأولاده هم السبعة الطوالع

والأصغر منهم في رتبة القمر . وهم في الحرب يحملون الجداول اللامعة الباهرة ( السيوف ) ويدرعون الغدران ( الدروع ) ، ويختار الشاعر في النهاية اللون الأبيض الفضي ويعلن عن كراهيته للون الأحمر الأرجواني :

فاغتبقنا بيضاء كالفضة المحض وعفنا حمراء كالأرجوان

الثاني : صورة أخرى استفاضت مع استفاضة النور ، وهي صورة المعركة والصراع في السماء وعلى الأرض ، وكان انبثاق النور مصحوباً بجري الدم ، وعلي ونجله قد أبقيا دمهما « نوراً » على صفحة الأفق ، وفي أول المنظر يبدو سهيل كالفارس المعلم وقد ضرّجته سيوف الأعادي دماً ورحمته الشعريان فبكتا من أجله ( كما يبكي الناس مصارع الشهداء من آل الرسول ) ، ثم احتد الليل فانتضى فجره سيفاً ليقتل النسر الواقع ، فهمّ النسر بالطيران ، واستذكر الشاعر « جد الممدوح » فوجده في صورة المحارب: يستعرض الصفوف ببدر ويبيد الجموع من غطفان ، وتعود صورة العراك الى السماء — على نحو وهمي — :

لو تأتى لنطحها حمل الشهب تردى عن رأسه الشرطان
أو أراد السماك طعناً لها عاد كسير القناة قبل الطعان
أورمتهاقوس الكواكب زال العجس منها وخانها الأبهران

ثم تعود المنـــاظر الحربية إلى الأرض وإذا أصبحت من « دم الطعن وردة كالدهان » أقبل أبناء الممدوح يثبتون شجاعتهم وجرأتهم :

يضربون الأقران ضرباً يعيد السعد نحساً في حكم كل قران

وهكذا نرى كيف وازى الشاعر بين هذين النهجين في القصيدة أو مزج بينهما حتى أحكم وحدتها ، ومن حقّ القارىء أن يتساءل لِمَ اختار شاعر أعمى تصوير فيضان النور؟ لِمَ شاء أن يصور النضال في الأرض والنجوم ؟ ومن السهل أن نجيب على هذا إذا تذكـّرنا رهين المحبسين الذي يعيش في ظلام أبدي لا مخرج له منه إلا بالتصوّر والخيـــال ، وإذا تذكـّرنا ان الممدوح علويّ وأن جدّه جاء ليخرج الناس من الظلمات إلى النور ، وإذا تذكـرنا أنـّه جاء بالقرآن وأنه أيضاً كان « يستعرض الصفوف ويبيد الجموع من غطفان » — وإذا تذكـّرنا قضية الاستشهاد وصلة النور بالعقائد الشيعية والأئمة ، عرفنا أن الشاعر لم يكن ساذجاً وهو يصنع هذا البناء المحـكم ، فإذا تعمّقنا في تحليل نفسيته على أساس من هذا التصوير التقينـا بالفريق الثاني من النقـّاد :

٢ — الاتجاه الثاني وهو الذي يسلكه أمثال مود بودكين وكنث بيرك وكارولاين سبيرجن ( على تفاوت بين هؤلاء )

في دراسة الصور والرموز والنماذج الكبرى – أو العليا – والمبنى الباطني في القصيدة .

ولا ريب في أن المقدّمات التي يعتمد عليها هذا الفريق من النقاد ليست من وضعهم وإنما هي مستمدّة من حقلين : حقل الانثروبولوجيا الحضارية ومن أهم رجاله فريزر ودركهايم وراجلان ، وحقل الدراسات النفسية الفردية وأبطاله هم فرويد ويونج وأدلر . وإنّما يختلف النقاد فيما بينهم اختلافات جزئية لأن بعضهم متأثّر بعلماء الانثروبولوجيا أكثر من تأثّره بعلم النفس أو العكس . غير أنهم متفقون على أن الشعر لغة رمزية – اي رموز – تتّصل في طبيعتها بالأحلام والنفسية البدائية والقصص الشعبية والمعجزات والشعائر والأساطير . ويعرّفون اللغة الرمزية بأنها نوع من النشاط أو الفعالية الانسانية ، تنساب فيها التجارب الداخلية والمشاعر والأفكار – فردية كانت أو جماعية – وتبدو في الظاهر كأنها تجارب حسيّة أو أحداث من أحداث العالم الخارجي ، وتختلف هذه اللغة عن كلّ لغة نستعملها في العلوم أو في لغة التخاطب ، بل ليست هي إلا اللغة الطبيعية للجنس البشري – اللغة التي هي حظّ مشاع بين البدائي والمتحضر . وهي مغمضة مبهمة إذا نظرنا إليها من الخارج ، ولا نستطيع أن نفهمها إلا إذا تعمّقنا ما تحت القشرة الظاهرية وتفرّسنا في

حقيقة التجارب الانسانية التي جرى التعبير عنها .

وبحسب هذه الطريقة تكون المعاني الهامّة هي المعاني المختبئة وبالكشف عنها تظهر القيمة الحقيقية للشعر . ذلك لأن الذي يتكلم بالصور البدائية – فيما يقول يونج – إنما يتكلم بألف لسان ، ويرفع الفكرة التي يعبر عنها فوق مستوى الشيء الوقتي العابر ، ويضعها في مستوى ما هو أبدي خالد ، ويجعل ما يبدو أنه تعبير فردي تعبيراً جماعياً – وذلك هو سر الفنّ المؤثر ، وتلك هي المقدرة الصحيحة لقوة الخلق والابداع ، أعني أن تبعث الحياة في « الانموذج » Archetype ولذلك لا بدّ من ان يرتبط الشعر بالأسطورة فهي الرمز الذي يتجسّد البشرية ، وكلما قطع صلته بها أصبح ضحلاً فقيراً . ومهمة النقد ان يقرأ اللغة الرمزية أي ان يفسر تلك الصلة بعد أن يستعين بدراسة الأساطير والشعائر والحكايات الشعبية . وللناقد أن يختار من الكشوف النفسية ما يساعده دون ان يقيد نفسه بمذهب معين .

وقد كانت الظاهرة التي لابست هذا المذهب هي ان يحكم الناقد على القصيدة بما أوحته في نفسه أو يفترض معنى لها ، بالغوص في داخل الصور . فبناء القصيدة كبناء الحلم – هكذا علمنا النفسيون – وهو بناء ذو وجهين : ظاهر وباطن، ومهمة الناقد أن يحوّل انتباهنا عن السطح الظاهري ويتخلل الأعماق

إلى ما وراءه – ولا بأس أن يستكشف أموراً لم تخطر للشاعر على بال . ولا يكفي أن يدرس الناقد القصيدة ، فإن قصور وسائله يعجزه عن كشف حقيقتها الداخلية ، بل لا بد له من أن يرجع الى النظريات الانثروبولوجية والسيكولوجية، ولا بد له من ان يفهم ما يقوله فرويد عن عقدة أوديب أو ما يقوله يونج عن نظرية التقدّم والتراجع ، ولا بد أن يقرأ ما كتبه فريزر عن طقوس الخصب وأسطورة أدونيس وقتل الملك الإله عند البدائيين .

ومن اجل التمثيل على هذا الاتجاه نبدأ بالصورة قبل ان نبدأ بالقصيدة إيثاراً لسهولة التناول. وليعذرنا القارىء موقتاً إذا نحن آثرنا بعض الصور القرآنية ، فذكرناه بصورة الحرث والزرع واقترانها في حياة الامم السامية – وربما غير السامية– بالتناسل ، وسألناه أن يقف بعض الشيء عند الإكثار من ذكر صور الماء ونمو النبات وفنائه في تمثيل حال الحياة ، وطلبنا إليه أن يتمثل بنفسه هذه الصور ، ثم صارحناه بأنها صور تجد استجابة جماعية لا فردية فحسب ، وانها لا بدّ أن تكون متصلة ببدائية الحياة في بعض حالاتها . ولعلنا نذكر له قوله تعالى « والصبح إذا تنفس » ثم نتركه ليتصور علاقة النفس بالنفَس ، أي علاقة الحياة بالريح والهواء في الأساطير القديمة وفي معارف البدائيين ، وكيف تكون يقظة

الحياة مصورة في هـــذا التعبير أبلغ تصوير ، مع رقـّة بالغة توحيها اللفظة في نقل هذا البعث الجديد ، أو ولادة الصبح .

ونتدرج بالقارىء من هـــذه الصور التي تجد استجابة جماعيّة إلى مرحلة أخرى ، فنقول له ما بالك لا تقف عند شاعر يكاد يكون منسيّاً اسمه ذو الرمة ، وتقرأ شيئاً من شعره دون أن تصدّك عنه صعوبة اللفظ وبداوة الصور ؟ إن النقد يحتاج كثيراً من المثابرة والصبر ودوام النظر ، فإن استطعت أن تلمح شيئاً مما قد وقفنا عليه فلا بدّ أن تلمح إحساساً خاصّاً عند ذي الرمّة بتغير الفصول على مدار العام ، استمع إليه يقول في تصوير الجفاف :

حتى إذا معمعانُ الصيف هبّ له
بأجّة نشّ عنها الماء والرطب
وصوّح البقل نـآج تجيء بـــه
هيف يمانيـــة في مرها نكب

وإنـّا لنرجو ألا تضيق بصعوبة اللفظ هنا فمعمعان الصيف شدة الحر ؛ والاجة الشدة ؛ والنـآج الريح الشديدة ؛ والهيف الريح الحارة ، أما النكب في مرورها فمعناه الانحراف ، ومن هذا يتبيـّن لك أن الشاعر معنيّ بوصف اشتداد الحر في الصيف ، اشتداداً نشّ بسببه الماء وفقد الكلأ ما فيه من حيوية فذبل

ويبس، لأن نآجاً أي ريحاً يمانية ملتوية في اتجاهها قد أيبسته. إنّه لم ينس في هذا التصوير أن يستعمل ألفاظاً تحس دلالتها في جرسها قبل أن تفهم معناها، ولكن ليس هذا هو ما يهمنا هنا، إنّما الذي يهمّنا كيف تنقل هذه الصور الصراع بين الريح والنبات ، وكيف تشتدّ الحياة في جانب فيقابلها الموت من جانب آخر، ولن يتيح لنا المقام إيراد أمثلة أخرى من إحساس ذي الرمة بصراع المظاهر الطبيعية في تغير الفصول ، ولكنّ القارىء بعد أن يرجع إلى ديوانه سيجد هذا اللون من التصوير كثيراً وافراً ، وعندئذ نحيله في هذا الموضوع إلى فريزر ، ليدرس فيه ما يقوله هذا العالم عن استجابة الانسان لتتابع الفصول ، وما يتحدّث فيه عن موت الأرض ثم إخصابها وما يتراوح بين دنيا الاكتمال في النمو ودنيا الفناء ، وسيحسّ إزاء صور ذي الرمّة أنّه يعبّر عما هو أعمق من منظر خارجي يتلذّذ الشاعر برسمه ، لأنّه يستجمع في هذه الصور عالم البدائية القابع في اللاوعي الجماعي .

وقد يعسر علينا أن ندرس قصيدة كاملة لذي الرمة على هذا النحو لطولها أولاً ، ولأن القصيدة عنده مجموعة من الصور قد تحقّق الصورة الواحدة منها مهمة الصور مجتمعة ، وفي هذا شيء من التجوز إلى حدّ ما ، ولكنا مضطرون إلى الاكتفاء بصورة كاملة عنده ، ولتكن صورة مسير الحمر الوحشية إلى

عين الماء وقد كمن لها صائد من جلان :

فغلست وعمود الصبح منصدع
عنها وسائره بالليل محتجب

عيناً مطحلبة الأرجاء طامية
فيها الضفادع والحيتان تصطخب

يستنها جدول كالسيف منصلت
بين الأشاء تسامى حوله العسب

وبالشمائل من جلان مقتنص
رذل الثياب خفي الشخص منزرب

معد زرق هدت قضباً مصدرة
ملس البطون حداها الريش والعقب

كانت إذا ودقت أمثالهنّ لها
فبعضهنّ عن الألاف منشعب

حتى إذا الوحش في أهضام موردها
تغيبت رابها من خيفة ريب

فعرّضت طلقاً أعناقها فرقاً
ثم اطباها خرير الماء ينسكب

فأقبل الحقب والاكباد ناشزة
فوق الشراسيف من أحشائها تجب

حتى إذا زلجت عن كل حنجرة
إلى الغليل ولم يقصعنه نغب

رمى فأخطأ ، والاقــدار غالبة
فانصعن والويل هجيّراه والحرب

يقعن بالسفح مما قد رأين بــه
وقعاً يكاد حصى المعزاء يلتهب

كأنهنّ خوافي أجدل قرم
ولـّى ليسبقه بالامعز الخرب

ففي هذه الابيات صوّر الشاعر كيف وردت حمر الوحش آخر الليل وقد انصدع عمود الصبح وبقي سائره محتجباًبالليل. وردت عيناً ترامى عليها الطحلب ، والضفادع فيها تصطخب وإلى جانبها بعض الاسماك ، ويخترق هذه العين جدول يشبه السيف وقد كاد يختفي عن الانظار لما أحاط به من صغارالنخل وقد تسامى سعفها من حوله ، وكمن في مكان ما على مقربة من العين صياد من قبيلة جلان منكمش فقير متوار، وفي يدهقوس وسهام ملس البطون قد ذيلت بالريش ، كانت إذا طارت نحو

هذه الحمر قضت بفرقة الأليف عن أليفه . وقد تتبعت تلك الحيوانات الأرض المطمئنة ولكنها ما كادت تقترب حتى حددت آذانها مرتابة ، فأمالت أعناقها مما ألمّ بها من الخوف ، غير أن خرير الماء أغراها بالشرب، فلما دنت لتشرب لم يكن الخوف قد زايلها ، بل كأن أكبادها ارتفعت فوق أضلاع الصدر خوفاً من حس الصائد الذي سمعته ، ومـا كاد الماء يزلق في حناجرها نغباً لا تكفل لها الري الصحيح، حتى بادرها الصائد المتربّص بسهامه ولكنه أخطأها والقدر غالب فتفرّقت الحمر ناجية منه ، أما هو فأخـذ يدعو بالويل والحرب على حظّه . وكانت في تفرّقها بالسفح تقع هنا وتضرب الحصى هنالك ضرباً يقدح معه الشرر حتى ليخيّل إليك أن الحصى أخذ يلتهب ، وكأنّها كانت في تفرقهـا ريش صقر شديد الشهوة إلى الطعام ، طارد خرباً ولـّى أمامه .

ولسنا هنا نتحدّث عن دقة التصوير أو عن تسلسل المنظر، ولكن الذي نلمحه شيء آخر وراء ذلك هو تلك الصورة التي ترمز إلى تفتّح الحياة من حالة كمون — الصبح كامن في الليل والعين تحت الطحلب ، والجدول مستتر بين النخيل ، والصائد كامن وراء الاشياء ، ومن هذا الكمون العام ينسلّ خيط الحياة لصبح يتنفس والعين تعلن عن حياتها بصخب الضفادع وحركة الحيتان، والنهر يندفع منصلتاً من الغلالة التي تحيط به،

كل مظاهر الطبيعة تطلب الحياة وتسعى إليها ، وحمر الوحش أحرص الجميع على الحياة ، ولا حياة لها إلا بالماء ، فهي تصارع الموت الظاهر وتتوجّس ريبة من الموت الخفي ، ولا حياة للصائد إلا بموت بعض تلك الحمر ، فكما أن كلّ كمون يتجه نحو الوضوح فإن ذلك الفقير البائس ينكمش على نفسه وينزرب ويحرص على أشدّ الكمون . وفي تصوير ذلك الحس المرهف الذي تتمتع به الحيوانات ، ومدى الخوف الذي يساورها من الموت ، رسم لنا الشاعر صورة دقيقة لريبتها ، وتعريض أعناقها ، ثم غلبة الشهوة إلى الماء على نفوسها ، وانزلاج نغب الماء على حناجرها ، ثم كيف تفرّقت تقدح حوافرها بالحصى ، وبعد ان انتهى إلى هذا الحد رسم لنا صورة من الصراع بين القوي والضعيف في الجو ، فشبهها بالصقر القرم الذي يطارد طائراً ضعيفاً . ان ذا الرمة يصوّر لنا صراع الاحياء ولكنه ينتصر للحياة على الموت ولا يعطف على جوع الانسان البائس وإنما يمنح عطفه ذلك الحيوان البريء المظلوم . ونحن في النهاية نحس ان ذا الرمّة لم يقض بالفوز لواحد على الآخر فوزاً تاماً ، فالحمر التي قطعت المسافات الشاسعة لم تنل من بغيتها إلا النزر اليسير ، والانسان الذي ترك اهله ينتظرون صيده ، رجع مخفقاً . وبقيت الطبيعة في انفسنا ليلاً ينصدع عن صباح ، وعيناً مطحلبة وضفادع تصطخب وجداول يقوم

من حولها النخيل ، والصراع لن ينتهي في الحياة مـــا دامت الرغبات مختلفة متنافرة . فهل ترانا مسرفين في الحكم إن قلنا إن ذا الرمة معنيّ بقصة الصراع الأبدي بين الموت والحياة ، في علاقات الحيوانات والأناسي ، مثلما هو معنيّ بهـا في حياة الفصول والريح والمطر ؟ ونحن لم نبحث كثيراً عن الدواعي النفسية في هذا الاتجاه فذلـــك يحتاج إلى دراسة شاملة لذي الرمة ، في حياته وشعره .

وإذا كان القارىء يقتضينا شيئاً بعد هـذا التوجيه ، من فهم الدواعي النفسية ، فليسمح لنا بأن نعبر القرون ونقدم له مثلاً من الشعر الحديث ، وليكن هذا المثل من قصيدة «غلواء» للشاعر الياس أبو شبكة . وما نحسب أنـّا بحاجة إلى أن نقص قصة غلواء هذه ، ولكن مما يخدم غايتنـا ان نذكر أن فتاة اسمها غلواء ذهبت لزيارة قريبة لهـا في صور ، وفي احدى الليالي تنبهت من نومها فوجدت تلك القريبة في أحضان أحد عشاقها :

أيّ خيال حلّ في غلواء أيّ رؤى محرقة سوداء
تعلقت أجفانهـا العذراء

فهربت إلى ضفاف البحر وطوّفت بين بقايا الدهر
من خربة لرجمة لقبر

وكانت المياه والصخور قائمة ما بينها القبور
حتى السكون حولها مسحور

والموج بعدالموج كيف ذابا مستسلماً على الحصى منسابا
يقبّل القبور والترابا

كأنه جمعٌ من العذارى أو ذكريات عاشق توارى
تهمس في أذن الرّدى أسرارا

وللمياه زبد كثيف ينسج منه كفن خفيف
عليه من نور الدجى حروف

وسمعت غلواء طير البوم ينعق كالشؤم على الرسوم
مدنساً نقاوة النسيم

وسننظر إلى هذه القطعة نظرة كلية فلا نلقي على أجزائها منظاراً فاحصاً ، لأن بعض أجزائها فيما نعتقد نابٍ خارج عن طبيعة الصورة؛ وطريقنا اليها أن نسأل لماذا جعل الشاعر غلواء تهرب إلى شاطىء البحر ولماذا جعل القبور على الشاطىء أو قريبة منه ؟ هب أن الطبيعة الجغرافية في مدينة صور لم تكن كذلك أيكون افتراض الشاعر مخلاً بالصورة ؟ وللاجابة على هذا نرى ان نتصور حال غلواء عندما شاهدت المنظر الآثم الذي اهتز له كيانها الغضّ البريء ، وكيف أخذت تداعبها

الرؤى السوداء الممضة ، فما أحست إلا وهي تجري نحو البحر وإذا بها تجد البحر مجاوراً للقبور ، ما الذي كان ينقص غلواء حينئذ ؟ ما الذي كانت تسعى إليه ؟ كانت تريد التخلص من الرؤى ، كانت تطلب الموت الذي رمز له الشاعر بالقبور وبالبحر ، أو بعبارة أخرى كانت تطلب العودة إلى الأم - العودة إلى الرحم - مدفوعة إليه لا شعورياً ، لأنه هو ملاذها الوحيد من خطيئة الحياة ، وإذا تذكرنا أن غلواء في القصة قد أصبحت تحس أنها هي صاحبة الخطيئة ، أدركنا أن الاستنتاج الذي توصلنا إليه هو الذي يجعل من تصوير الشاعر رمزاً طبيعياً لنفسية الفتاة أو من كان في مثل حالتها ، وان الشاعر كان على خير حالاته تصويراً حين ذكر همس الردى ، وجعل الزبد الكثيف كفناً ، وجمع إلى الصورة العامة منظر البوم وصوته المنفر الذي يظنه الناس دعوة أو إنذاراً بالشر والموت، فقد كان كل ما في الطبيعة يهمس في أذن الفتاة البريئة بالموت ويزينه لعينيها .

وحين جعلنا البحر رمزاً للعودة إلى الرحم ، كنا في الحقيقة نحاول أن نفيد من طريقة الآنسة مود بودكين في دراستها للشعر ، في كتاب لها عنوانه « النماذج المثالية في الشعر » .

والآنسة بودكين ؛ Archetypal Patterns in Poetry

من الفريق الذي يستغل الدراسات السيكولوجية والانثروبولوجية ، وهي تعتمد آراء العالم النفساني يونج ، واصطلاحاته النفسية ، في الدرجة الأولى ، وهذا الذي وجدناه في قصيدة غلواء من نزعة للعودة إلى الرحم تسميه الآنسة بودكين : انموذج الولادة الجديدة – Rebirth Archetype – وإذا شئنا أن نوشح ما تعنيه بهذا الانموذج فعلينا أن نساير طريقتها في البحث ، فنرى كيف يتمثّل هذا الانموذج في الحلم ، فإن هذا الاستعراض سيكشف عن مدى العلاقة بين الحلم والشعر .

ومن الأحلام التي تمثّل هذا الانموذج أن ضابطاً رأى في منامه أنّه كان على باخرة بين جمع من الناس ، وفجأة قفز عن جانب الباخرة وغاص في البحر ، وكلما تعمّقه أصبح الماء من حوله أكثر دفئاً ، ثم استدار ليرجع فبلغ السطح حتى كاد يصطدم رأسه بقارب صغير فارغ ، فلم يكن أمامه باخرة وإنما قارب صغير. ولم يكن يدري لمَ يرى مثل هذه الرؤيا، ولكنه حين سئل بعض الاسئلة أجاب بأن حرارة الماء كانت في مثل حرارة الدم عندما بدأ يتحوّل راجعاً .

وقد فسّر المحلل النفساني هذا الحلم بأنّه تعبير عن حاجة اللاشعور للهرب من القيم الجماعية – التي يمثلها الجمع في الباخرة – وأنّه يريد أن يبلغ الولادة الجديدة التي يصل منها

إلى القارب الصغير - أي إلي شيء فردي - ولو أنك قارنت هذا الحلم بالقطعة التي مرّت من قصيدة غلواء لوجدت ان الإستجابة للحلم مقصورة على صاحبه ، أما تلك القطعة وهي نوع من هذا الحلم فانها تجد استجابة من عدد كثير من الناس .

وحين ذكر صاحب الحلم السابق أن حرارة الماء حوله بلغت قريباً من حرارة الدم ، علق المحلل النفسي على هذا بأنه تعبير ميثولوجي استعمله اللاشعور ليشير الى العودة إلى أعماق الأمومة أو الرحم . ويستطيع قارىء الشعر ان يقارن بهذا الحلم أي مثال يرى فيه البحر مختلطاً برمز الأمومة ، كما فعلنا بتلك القطعة من قصيدة غلواء ، ويستطيع ان يستذكر قصة ذي النون - يونان - الذي ابتلعه الحوت ، ويقرنها بالأسطورة القديمة التي تشابهها إلى حدّ بعيد وهي قصة البطل الذي ابتلعه الحوت ايضاً ، وقد حلل يونج هذه الأسطورة وفسرها تفسيراً نفسياً على أساس نظريته في التقدم والتراجع .

Principle of progression and regression ورأى في دخول البطل إلى جوف الحوت (أو التنين) واختفائه فيه تماماً انسحابا تاماً من العالم الخارجي ، ثم رأى في التغلب من الداخل على التنين محاولة للتكيف مع أحوال العالم الداخلي ، ثم وجد أن نجاة البطل بمعونة طير عند طلوع الشمس ترمز الى تجدّد التقدم . وقد اتخذت الآنسة بودكين هذه النظريـة أساساً

لدراستها نماذج الولادة الجديدة وغيرها من النماذج .

ولكن القطعة التي اخترناهـــا من قصيدة غلواء ترمز إلى جانب واحد من « انموذج » الولادة الجديدة هو جانب الحاجة إلى العودة للرحم ، غير أن للأنموذج جانباً آخر وهو الرجوع من تلك الحال والتغير ثانية .

## ٣ — اهمية الصورة في هذا النقد

لعل المتأمل لما سبق قد أدرك قيمة الصورة في هذا الاتجاه النقدي ، ووجد فيها اكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية ، أو على كشف المعاني العميقة التي ترمز اليها القصيدة .

وليست الصورة شيئاً جديداً ، فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم ، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر ، كما ان الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور .

اقرأ قول امرىء القيس :

أصاحِ ترى برقاً أريك وميضه    كلمع اليدين في حبيٍّ مكلل
يضيء سناه أو مصابيح راهب    أهان السليط في الذبال المفتل
قعدت له وصحبتي بين حامر    وبين أكام بعدما متأمل
وأضحى يسحّ الماء عن كل فيقة    يكب على الأذقان دوح الكنهبل

كأنّ أباناً في أفانين ودقه	كبير أناس في بجاد مزمل
كأنّ سباعاً فيه غرقى عشية	بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

فإنك تجد شاعراً وقف يلتقط صوراً متتابعة ، كأن ليس له غاية من هذا الشعر إلا التصوير . ولكنك ان حاولت أن تفحص هذه الصور وجدتها في الغالب من المنظور، وقد يعجزنا اليوم أن نجد العلاقة بين حركة البرق وبين لمع اليدين ، أو أن نتصور كيف تكون السباع التي غرقت في السيل تشبه أصول البصل البري ، ولكنا حين نقف عند تشبيه الجبل « ابان » بالشيخ المزمل بالبجاد ، فإننا نحس ان الصورة استطاعت ان تظلّ حية على مدى قرون كثيرة . ولا يستطيع الشاعر أن يمنح الحياة الطويلة لكل صورة من صوره ، ومبلغ جهده أن يرضي بالصور التي يرسمها معاصريه .

وإلى جانب الشعراء الذين يغرمون بالصورة لذاتها بين الأقدمين نجد الصورة تستخدم للاقناع بطريقة غير حاسمة ، إذ ليس فيها قوة المنطق الذهني ، ولكن لها بعض القدرة على التأثير المقنع ، وقد بلغ أبو تمام بالصورة في هذا المنحى حدّ البرهان ، ولو تتبعنا صوره لوجدناها تخدم هذا الغرض في أحوال كثيرة ، فمن ذلك قوله :

لا تنكري عطل الكريم من الغنى
فالسيل حرب للمكان العالي

وقوله في رثائه ابني عبدالله بن طاهر :

ان الهلال إذا رأيت نموّه
أيقنت ان سيصير بدراً كاملا

وقوله :

لزموا مركز الندى وذراه
وعدتنا عن مثل ذاك العوادي

غير ان الربى إلى سبل الأنـ
واء أدنى والحظ حظ الوهاد

أما الشاعر الحديث ، فإن تتابع الصور عنده ربما كان أكثر ، ولكنه ينفر من استخدام الصور في البرهان والإثبات، ويحب أن يجعل صوره جديدة أولاً ، ناقلة للتأثير ، مترابطة في مجموعها بحيث يكون منها صورة كبرى ، على ان صعوبة ما يحاوله الشاعر الحديث توقعه في الاضطراب، فتجيء صوره محشودة او مجتلبة ، فيخلّ بالترابط الذي يريده ، وتعجز قصيدته عن تحقيق ما يريد لها من غاية لأنها أغرقت في التوجه نحو تلك الغاية . على أن الناقد قد يستطيع أن يتغلغل وراء الصور ليوجد الرابطة الموجودة بينها ، ويصل الصور بعملية الابداع الفني ، وهذه هي الطريقة التي وقفنا عندها عندما

استعرضنا النقد المتصل بالأسباب النفسية . ولنمثل لذلك من الشعر الحديث بصورتين : الأولى تمثل التمهيد لحلول المساء في قصيدة « المساء » للشاعر إيليا أبي ماضي وذلك حيث يقول :

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساجٍ صامت فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك باهتتان في الأفق البعيد
سلمى بماذا تفكرين
سلمى بماذا تحلمين ؟

فعندما نرى هذه الصورة التي عناصرها السحب والشمس والبحر وسلمى نرى حشداً قد نظنّ أن الشاعر جمعه اقتساراً، فإذا فكرنا قليلاً ورأينا الشاعر يضع الانسان في مواجهة الطبيعة بدأ يبدو لنا شيء من الانسجام ، فإذا تذكّرنا أن سلمى يائسة لانها تحس حلول الليل ، ورأينا في السحب رمزاً للأحلام الهاربة ، ووجدنا في الشمس المعصوبة الجبين صورة سلمى نفسها ، بقلقها النفسي وتخوفها من اقتراب المساء ، ثم لمحنا في سجو البحر وهدوئه ذلك الكيان الانساني الذي يبدو هادئاً في ظاهره أو ذلك الهدوء الشامل الذي لا تقلقه تغيرات ما حوله

من مظاهر ، أدركنا أن السحب والشمس والبحر لم تحشد لأن الشاعر يجلب من هنا وهنالك لينقل إلينا صورة ، ولكن لأنه يحس المعنى المسائي الذي يريد تصويره إحساساً دقيقاً في ما حوله من مناظر الطبيعة .

ضع الآن إلى جانب هذه الصورة قول محمود حسن اسماعيل في قصيدة له عنوانها « وطن الفأس » :

في الضحى والشعاع جاثٍ على النيل كما خرّ ساجد في صلاته
والرياحين ناهلات من الطل رحيق الصهباء من قطراته
خمرة سلسل الضياء طلاها فجرت كوثراً على ربواته
عربد الزهر من شذاها فأفشى سر جناته على نفحاته
والفراش الوديع يسبح في الأيك ويحسو العبير من زهراته

فإنّك ترى في هذه الأبيات صوراً متلاحقة ، وتلحظ عند الشاعر ميلاً إلى تكديس هذه الصور ، ولكنك حين تتأمّل كلّ صورة على حدة ، غير مأخوذ بالنغمة الموسيقية العامة ، فإنّك واجد غير ما لاح لك لإول نظرة– الصورة الاولى تعين الوقت دون الموسم – في القرية – والشعاع جاثٍ على النيل ، ولا يمكن أن يتمّ هذا الربط أبداً ، فإن وقوع الشعاع على النيل معناه الاهتزاز – مهما يكن خفيفاً – ثم إن العلاقة بين

جثو الشماع – إذا صح – وأن يخر العابد في صلاته علاقة عابرة لا تحتمل مقارنة مستفيضة بين أجزائها ، فهي لمحة إذا دققت فيها نفيت صورة العبادة إطلاقاً ، لأن الفعل « خرّ » يصور حركة عنيفة غير تلك التي صورتها لفظة جاث . فاذا كان الضحى ، وجثا الشماع على النيل ، فمعنى ذلك ان وقدة الحرّ قد أخذت تلتهب – لأننا لا نعلم ان جثو الشماع على صفحة النيل يتفق وتلك الوداعة التي أراد الشاعر ان يبثها في المنظر . ثم تجيء صورة الرياحين التي نهلت رحيق الصهباء من الطلّ – من قطراته – وعلى أن هذه الصورة قديمة فإن الشاعر أمعن فيها في البيت الذي يلي ، فلم يكتف برحيق الصهباء بل سماها خمرة سلسل الضياء طلاها ، فجرت كوثراً على ربواته ، وقد اثارت هذه الخمرة في المنظر الوديع عربدة في الزهر لأنه انتشى منها ، أما الفراش الوديع الذي انتشى من العبير فإنه ظل على وداعته سابحاً في الأيك .

وإذا كنت تقبل هذا النوع من النظر الى الشعر ، فإنك ستجد كم يكلف الشاعر نفسه من الكلف التي لا يدفعه اليها إلا حبّ التجديد والتلاعب في التصوير ، ولكنك لن تجد في صوره شيئاً غير ذلك ، وقد تجد تلك الصور نابية أحياناً لأن الوحدة فيما بينها مفقودة . إنها صور تعليلية، يحاول بها الشاعر أن يوجد تفسيراً جديداً ، لا لما يحسه في نفسه نحو المنظر، بل

لطبيعة المنظر نفسه ، فهو يريد أن يفسر ذيوع الرائحة تفسيراً جديداً ، ويريد ان يكتشف علاقة جديدة بين الزهرة والطل ولكن صور العبادة والعربدة وكري الأنهار والسباحة واذاعة السر ، كل هذه تجتمع في اطـار واحد ، وقد جهد الشاعر ليجمع الى صورة الجثو والسجود ، صورة الكوثر ، ولكنه فيما خلا ذلك لم يوفق في محاولته التجديد .

ان الشاعر الحديث لن يكون حديثاً بهذه المحاولة ، بل المتنبي أحدث منه حين يقول :

سقاك وحيانا بك الله إنما على العيس نور والخدور كمائمه

فقد جمع في هذه الصورة المنسجمة تمام الانسجام ، الزهر والكمائم والسقيا والتحية – وكان الزهر يُستعمل في التحية – مع أنه اتبع عكس المألوف في التصوير ، فهو لم يضع المرئي أولاً ثم يصوّره بل صوّر السقيـا والتحية ثم ذكر السر في اختيارهما ، وزاد الصورة اكتمالاً عندما اختار للنور كمائم من الخدور .

وليست جدة الصورة في أن ينتقي الشاعر ممـا حوله من مظاهر الحضارة الجديدة ما يساعده على التصوير ، فإن أيّ شاعر لو اتخذ صورة الشمعة للتعبير عن حالة نفسية بعد أن يصبح الشمع ثانوي القيمة في الحياة الحضارية ، لما وجدنا في صورته عيباً لأنهـا قديمة أو لأنها استُعملت كثيراً ؛ وعند

الشعراء العذريين في العصر الأموي تتردّد صورة الطـائر لعلاقتها بالقلب كقول أحدهم :

كأنّ القلب ليلة قيل يُغدى بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزّها شَرَك فباتت تقلّبه وقد علق الجناح

ومثل قوله :

وداعٍ دعا إذ نحن بالخيف من منى
فهيج أحزان الفؤاد وما يدري
دعا باسم ليلى غيرها فكأنّما
أطار بليلى طائراً كان في صدري

فالصورة الأولى تدل على القلق والتقلّب ، أما الثانية فتدل على تنفير الاطمئنان ، وفي الصورتين استخدم الشاعر صورة الطائر ، أترى هذه الصورة أصبحت عتيقة ؟ وهل نستجيب لها ونتأثر بها أقل من قول ندره حداد :

لما رأيت القلب منكمشاً وخشيت أن يسلو وما اعتادا
نبّهته فاهتز مرتعشاً وحسبته إذ شبّ منطادا

فإنّه حاول أن يأتي بصورة جديدة ، واختار المنطاد منقلها إلينا .

## ٤ – هل تصلح الصورة أساساً في النقد ؟

لقد كانت نظرتنا إلى الصورة من زاويتين فقط :

الأولى : ان الصورة تعبير عن نفسية الشاعر وانها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام . والثانية : ان دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة . ذلك لان الصورة وهي جميع الاشكال المجازية ، إنما تكون من عمل القوة الخالقة ، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر .

وفي دراسة الصورة – وخاصة من الزاوية الاولى – ندرس في الحقيقة شيئين آخرين هما الاسطورة والرمز ، أما الاسطورة فقد مرّت الإشارة إليها ، وأما الرمز فنعني به الدلالة على ما وراء المعنى الظاهريّ ،مع اعتبار المعنى الظاهري مقصوداً أيضاً. فالطلل في الشعر العربي رمز لعواطف إنسانية وفردية عميقة ، وبكاء الطلل لا يعني بكاء المواد التي يتكوّن منها لذاتها . وإذا شئت توضيحاً لقيمة الرمز فاقرأ قول أبي نواس :

لا جفّ دمع الذي يبكي على حجر
ولا صفا قلب من يصبو إلى وتد

ثم اسأل نفسك ماذا فعل أبو نواس في هذا البيت وأمثاله؟

وستجد انه أفقد الرموز من حجر ووتد قدرتها على الايحاء وسخّف الذين يبكون الحجر ويصبون إلى وتد بدلالتيهما على وجه الحقيقة ، وما كان هناك أحد يصبو إلى وتد أو يبكي على حجر ، ولكن أبا نواس حين أراد أن يسخر من القديم أفقد الألفاظ إيحاءاتها الرمزية .

وسيقول بعض النـاس إن هذه الدراسة تعنى بالشكل : ونقول إنها تفعل ذلك الى حدّ كبير ، ولكنها أعمق من تلك الدراسة الشكلية الخالصة التي تعنى بجرس اللفظة وانسجام الموسيقى ، وإذا كان الشاعر قد استطاع في القصيدة التي ندرسها ان يتقمّص اللاوعي الجماعي ، فإن الكشف عن هذه الميزة فيها يجعل العمل الفني ذا قيمة جماعية . وربما قلنا ايضاً إن هذه الطريقة تتعرّض لنقائص أخرى ، منها أن ليس كلّ قصيدة تقبل منا هذه الأحكام او تيسر لنا الحكم عن طريق الصورة ، وسيكون هذا النوع من النقد من نصيب من يسميه رتشاردز « القارىء الحق » . ومنها أن الصور جزء من مبنى القصيدة ولا بـد من ان ندرسها مع الاجزاء الأخرى التي يتكون منها هذا المبنى . وفي هذه الطريقة لا تزال كل قصيدة صالحة لأن تنقد ، دون نظر إلى موضوعها ومادتها ، وهذه نتة الاخيرة مسألة شائكة، ولكن حتى هذه تستطيع دراسة الصور أن تكشف عن تفاهتها أو أهميتها في كثير من الأحيان

إن قصيدة « ابو الهول » تتجه نحو الاعتزاز القومي، والاشادة باتحاد المسلمين والأقباط ، والابتهـــاج بنهضة مصر الحديثة ، ولكن أهي عمل فني صحيح ؟ لماذا لا ننقدها من حيث صورها لنرى حقيقتها في وضوح ؟

لقد بدأ شوقي قصيدته متخذاً أبا الهول رمزاً للخلود فسماه لدة الدهر ، ثم وجد أن العلة في خلوده انعدام الحياة :

فإن الحياة تفلّ الحديد إذا لبسته وتبلي الحجر
ولو وجدت فيك يا ابن الصفاة لحقت بصانعك المقتدر

ثم صوّر جسمه المكون من رأس رجل وهيكل أسد ، ثم لمح أن عينيه منقرتان فحاول ان يعلل ذلك بصورة جديدة ، وعندئذ افترض ان الدهر عادى أبا الهول فسلط عليه ديك الصباح فنقر عينيه فيما نقر وشوههما تشويهاً سيئاً :

أسال البياض وسلّ السواد وأوغل منقاره في الحفر
فعدت كأنك ذو المحبسين قطيع الكلام سليب البصر

فأبو الهول لدة الدهر الخالد الذي ركب متن الرمال لطي الأصيل وجوب السحر ، هــذا الجواب الأزلي قد أصبح في الصورة التالية ضعيفاً أمام ديك من ديوك الدهر اسمه ديك الصباح ، شوه عينيه ، فأصبح بعد ان تمثل لنا مسافراً حياً

حيوي الحركة – أصبح قطيع الكلام سليب البصر، أي أصبح أخرس أعمى . ثم لمح الشاعر الرمل من حول أبي الهول، فأراد ان يفسر المنظر بصورة جديدة فتصوّر الرمل ذنوب البشر، وأبو الهول قاضٍ أو ديدبان للقدر، أو لعل الرملَ رمل حقيقي، وأبو الهول هو الضارب بالرمل يقرأ فيه الغيب :

كأنك فيها لواء القضاء على الأرض أو ديدبان القدر
كأنك صاحب رمل يرى خبايا الغيوب خلال السطر

ونحن لن نقف عند شعور شوقي بنزعة العداء الدخيل للانسان في القصيدة :

ولو صوروا من نواحي الطباع توالوا عليك سباع الصور
فيا رب وجه كصافي النمير تشابه حامله والنمر

وإن الرمل من حول أبي الهول ذنوب البشر – لا نريد ان نقف عند هذا الشعور الذي زجّ به في القصيدة دون داعٍ، ولكنا حين نتحدّث عن التصوير سنذكر أن ذلك الأعمى الأخرس قد جعل بعد قليل « ديدبان القدر »، والديدبان يتميّز بالرؤية حسب اشتقاق الكلمة من الفارسية، وحسب وضعه الطبيعي . ثم ما كاد الشاعر يقيم بين أبي الهول والدهر عداء ذهبت عيناه ضحية له، حتى جعله نديماً للزمان نجياً له،

يتساقيان معاً ويتبادلان الأسرار :

أبا الهول انت نديم الزمان    نجيّ الأوان سمير العصر

ذلك الأعمى القطيع الكلام ، يخاطبه الشاعر بقوله :

تطلّ على عــالم يستهل    وتوفي على عــالم يحتضر
فعين إلى من بدا للوجود    وأخرى مشيعة من عبر
فحدّث فقد يهتدى بالحديث    وخبّر فقد يؤتسى بالخبر

انظر اليه كيف عاد يستغلّ قوّة الإبصار والكلام عند أبي الهول ، ويميز لكل عين من عينيه مهمة تقوم بهــا بعد ان سلبه هاتين القوتين .

وأطنب أبو الهول واسترسل في الكلام يتحدث حديثاً طويلاً عن تاريخ مصر ، وهذه قصيدة قائمة بذاتها ، استطاع الشاعر أن يزجّ بها أيضاً فيطيل من قصيدته عن أبي الهول .

ثم لمح الشاعر كيف يقف أبو الهول أمام الهرمين فأراد أن يعلل هذا الوضع ، فوصف أبا الهول بالوفاء وانه واقف ينتظر عودة الذي بنى الهرمين ، ثم عاد إلى استغلال قوة الابصار عنده فوصفه بقوله :

تجوس بعين خلال الديار    وترمي بأخرى فضاء النهر

ونظر إلى نهضة مصر الحديثة مقارناً لها بالجمود الذي أصيبت به منفيس مركز الحضارة القديمة ، وأنهى قصيدته بقوله يخاطب أبا الهول :

فلم يبق غيرك من لم يخف ولم يبق غيرك من لم يطر
تحرك أبا الهول هذا الزمان تحرك ما فيه حتى الحجر

وتحطم أبو الهول تماماً عند هذه النهاية ، فليس هو الخالد الذي يسافر متنقـّلاً في القرون ، ولا هو خصم الدهر ، ولا هو صديقه ، وما أظنـّه يستطيع أن يكون ديدباناً أو قارىء غيب ، أو إنساناً وفيـّاً يرقب عودة المهندس الذي بنى الهرمين ، لقد زال كلّ ما تلبس به أبو الهول من رمز في كل ما سبق ، وإذا به يعود شيئاً أقلّ من الحجر ، جامداً لا يتحرّك ، في زمان تحرك كلّ ما فيه حتى الحجر .

اعرض على مخيلتك هذه الصور تجد أن أبا الهول كان رمزاً للخلود ، ثم صورة تجمع القوة والعقل ، ثم خصماً ضعيفاً للزمان ، ثم قارىء أسرار الوجود ، ثم الرقيب الذي شهد تاريخ مصر ، فهو هنا رمز لهذا التاريخ أو على الأقلّ رمز للشاعر يتحدّث بلسانه عن ذلك التاريخ ، وأخيراً هو رمز للوفاء ، وبعد ذلك كلـّه هو حجر لا غير . فلماذا جاءت الصورة مضطربة وكان الشاعر ينقض الصور واحدة

بعد أخرى ؟

لقد وضح أن أبا الهول لم تختمر له صورة في نفس الشاعر ولم يتمثّله كلاً واحداً، وقد رأيناه يعنى بكل جزء على حدة، برأس أبي الهول وجسمه وبالرمل من حوله ، وبعينيه وكيف نقرتا ، وبوقفة الأهرام أمامه ، وبمجاورة منفيس له ، — وقد عالج كلّ جزء على حدة كأنّه جغرافي أو رحّالة وصّاف ، وعالج تاريخ مصر في داخل ذلك كأنّه مؤرخ يسرد الحوادث سرداً سريعاً . ولكن أين هي الصورة المتكاملة لأبي الهول التي تدفع الشاعر لوصفه ؟ ودع الصورة المتكاملة جانباً وخذ الرمز : إلى أي شيء يرمز أبو الهول على الحقيقة كما يتصوره الشاعر ؟ إنّه لا يمثل رمزاً واحداً وإنّما يصلح أن يعبر عن أمور كثيرة ، ثم ليس هو رمزاً على الاطلاق لأنّه أدنى من الحجر وأكثر جموداً . فهو رمز حيناً ، وهو ليس رمزاً أبداً، ومعالجة مثل هذا الموضوع تحتم على الشاعر أن يستقر على رمز واحد ، فإن أبا الهول إذا لم يكن رمزاً لم يصلح أن يكون موضوعاً لقصيدة، وإذا جعل رموزاً أصبحت القصيدة الواحدة قصائد عدة ، بعدد تلك الرموز .

والشاعر على هذا لم يتمثّل أبا الهول ولم يحبّه، فقد كشف عن احتقاره له في آخر القصيدة ، وإذا لم يتمثله ولم يحبه فقصيدته قد صنعت دون روح تدفعها لتكون خلقاً سويّاً؛ ونريد

أن نؤيّد هذا بتلك النظرة السطحية التي يلقيها الشاعر على تاريخ مصر القديم ، وسنقول أيضاً إنه لا يحسّ بشيء إزاء هذا التاريخ في أعماق نفسه ، إن كل صوره منتزعة من ثقافته العربية الاسلامية ، التي تورد على خاطره اسم لقمان ولبيد وذي المحبسين وأحمد وأبي المسك و ... الخ – وما كنا لنورد هذا شاهداً على ضعف عاطفته وسطحية تمثله للحضارة التي يتغنى بها لولا أننا وجدنا القصيدة مخفقة من حيث بناؤها من الصور . إذاً فلتكن هذه قصيدة تتحدث عن العزة القومية والمعاني السامية في حياة أمة من الأمم ، ولكنها ليست خلقاً فنياً صحيحاً ، ونستطيع أن نقول للشاعر إن التاريخ كان أقدر على إبراز هذه العزة وتلك من المعاني – أقدر من قصيدته بكثير ، وإن تجربته الشعورية لم تستطع ان تخلق قصيدة ، لأن أضعف ما فيها هو ركنها الشعوري .

ونحن لم ننقد قصيدة أبي الهول إلا من جانب واحد ، وربما لو تعرّضنا لها من جوانب أخرى لوجدنا فيها من العناصر ما يمنحها حق البقاء ، ولكن دراستنا لها عن طريق الصورة قد هزّت مكانتها الموسيقية في نفوسنا ، ولعل هذه المكانة الموسيقية والنقد المتصل بها ، هما اللذان يجعلان الفحص عن القصيدة بهذه الطريقة مستهجناً غريباً ، ولكننا عشنا على هذا الحسّ الموسيقي قروناً طويلة ، عشنا على الاستمتاع بالنغمة

دون تصور للقصيدة أو تحليل لها ، أفما يحق لنا ولو بعض حين أن نستمتع بالقصيدة استمتاعاً بصرياً، ونترك الحكم الذي توحيه لنا الموسيقى وحدها ؟

والخطأ الذي أصاب أحكامنا في النقد عن طريق التلذّذ بالنغمة في الشعر ، يوازيه خطأ آخر ، أتانا في العصر الحديث من التلذذ باستثارة العاطفة القوية ، فنحن نحب كثيراً من الشعر الحديث لا لخصائصه الفنية أو موضوعه ، بل لامتلائه بالعاطفة الجياشة العاتية . وربما كنا معذورين في هذا لأننا درجنا على قراءة شعر مقيد في عواطفه ؛ ولكن لا بدّ أن نكبح هذا الانفعال الكاذب ، الذي يثيره فينـــا تلاطم العواطف ، في شعر مهلهل ضعيف ، غير مستوفٍ شيئاً من التعبير الفني . وأنا أرى أن محاكمة الصور نفسها في هذا الشعر تستطيع أيضاً ان توضح أيضاً مدى تماسكه الفني ، بأكثر من الانصات الى مـا فيه من حزن أو بكاء . وسأختار قصيدة من شعر الشابي ، وهو في الغالب يعتمد على جيشان العاطفة وتدفقهـــا ، لأحكم عليها عن طريق الصور ، وأرى مدى صلاح هذه الطريقة في شعر عاطفي ، ولتكن قصيدة « أيتها الحالمة بين العواصف » وفيها يقول :

أنت كالزهرة الجميلة في الغاب ولكن ما بين شوك ودودِ

والرياحين تحسب الحسك الشرير والدود من صنوف الورود
فافهمي الناس إنّما الناس خلق مفسد في الوجود غير رشيد
والسعيد السعيد من عاش كالليل غريباً في أهل هذا الوجود
ودعيهم يحيون في ظلمة الاثم وعيشي في طهرك المحمود
كالملاك البريء كالوردة البيضاء كالموج في الخضمّ البعيد
كأغاني الطيور كالشفق الساحر كالكوكب البعيد السعيد
كثلوج الجبال يغمرها النور وتسمو على غبار الصعيد
أنت تحت السماء روح جميل صاغه الله من عبير الورود
وبنو الأرض كالقرود وما أضيع عطر الورود بين القرود
أنت من ريشة الإله فلا تلقي بفن السما لجهل العبيد
أنت لم تخلقي ليقربك الناس ولكن لتُعبدي من بعيد

هذه هي القصيدة كاملة ، وإنّما اخترناها لأن الشابي فيها متماسك الصور قليل الشطحات . ولم نخترها لنحطمها وإنّما لنقيسها عن طريق نقد الصورة فيها ، وقد كنا نستطيع أن نحطمها قبل أن ننقدها، لهذا الشعور العدائي الذي يعلنه الشاعر على الانسان، ولهذه الرومانطيقية السلبية التي لا ترى في الناس إلا الشوك والدود والفساد ، وتحب أن تحسّ بذاتيّتها منفردة منعزلة عنهم ، ولكننا لا نريد ذلك لأن كثيرين لا يزالون

يؤمنون بأن هذا النوع من النقد متحيز مجحف ، وقد كنا نستطيع أن ننقدها من زاوية أخرى فننص على هذا التهافت المادي والمعنوي في البيتين الأولين وهـذا الاضمحلال الشديد من حيث التعبير في البيت الثالث ، ونرى القصيدة تبدأ من قوله « والسعيد السعيد من عاش كالليل ...» فإن الشاعر منذ هذه اللحظة بدأ يجد طريقه الصحيحة للتعبير، وبعد أن استنفد الصور المتلاحقة عاد يتخبط من ناحية تعبيرية في ما تلا ذلك من أبيات، ولكنا سنترك أيضاً التدقيق في هذه الناحية لنركز همنا في نقد الصورة ، ومن أجل هذا نرى أن نوجّه انتباه القارىء إلى آخر بيت في القصيدة :

أنت لم تخلقي ليقربك الناس ولكن لتُعبدي من بعيد

فهذا هو سرّ القصيدة ، وكلّ الصور لا بدّ أن تجيء فيها لتصل بنا إليه: كل الصور لا بد أن تخدم فكرة القداسة البعيدة التي يجب أن تنأى عن الناس ، فهل حققت الصور شيئاً من هذا ؟

تأمّل كيف أن المحبوبة هي الملاك البريء — الموج في الخضم البعيد — أغاني الطيور — الشفق الساحر — الكوكب البعيد — ثلج الجبال التي ابتعدت عن غبار الصعيد ، وكلّ هذه الصور تشير حقّاً إلى القداسة والطهر فهي بعيدة ، وهي

تستثير إعجاب الناس بجمالها والشاعر يريد أن يؤكّد أنها لم تحتفظ بإعجاب الناس إلا لأنّها بعيدة ؛ بقيت صورة واحدة لم نوردها وهي تشبيهه المحبوبة بالوردة البيضاء ، فهذه الصورة لا ترمز إلا إلى الطهر ولكنها لا ترمز إلى البعد ، وفي هذا اكتشفنا أن الشاعر وفّق في كل صورة إلا واحدة .

ولنرجع ثانية ، فإن عملنا المهم لم يأت بعد : لقد أورد الشاعر في قصيدته هذه الحكمة :

والسعيد السعيد من عاش كالليل غريباً في أهل هذا الوجود

هذه الصورة هل تتّفق والصور التي تجمع بين البعد والطهارة أو بين البعد والجمال ؟ إلى أي شيء يرمز الليل هنا ؟ لا بدّ أنّه يرمز الى الوحشة والانفراد ، لكنه لا يرمز إلى البعد والقداسة البعيدة ، فكيف وقع الشاعر في هذا الذي يشبه الاضطراب ؟ لقد كشف الشاعر في هذا البيت أنّه يتحدّث عن نفسه وعن سعادته هو في الانفراد والوحشة ، وبذلك فضح الحقيقة في هذا الغزل القدسي الذي أضفاه على المحبوبة ... إنّه لم يستطع أن يفرّق بين ميله الذاتي إلى العزلة وبين البعد الذي يريد لمحبوبته لئلا تتلوث بآثام الناس . هل تستطيع أن تقول إن هذه المحبوبة ليست شيئاً غير الشابي ؟ هل تستطيع أن تدرس نفسية الشابي التي تنتزع من ذاتها محبوبة متخيلة؟نعم

تستطيع . ومن هنا تحكم كيف دخل الاضطراب إلى القصيدة دون أن تنقاد إلى ما فيها من عاطفة ، مأخوذاً بها دون أي اعتبار آخر .

## ٥ – النمو العضوي في القصيدة

مضينا في الحديث عن الصورة شوطاً طويلاً دون أن نتحدّث عن النمو العضوي وكيف يمكن للقصيدة أن تمثله ، فنرى فيها صورة النبتة التي تحيا إلى أن يدركها عهد الذبول والفناء ، ثم تعود للحياة من جديد ، ولن نجد هذا النوع من النمو في كثير من الشعر لأن الكثرة الغالبة تمثل في الشعر العربي، الثبات، أو التقلّب من حال الى حال مع التزام الثبات قاعدة فيها . وقد تقرأ قصيدة أبي الهول فلا تحس فيها بهذه الحياة الداخلية – حياة الشجرة النامية ، كما تقرأ كثيراً من القصائد فتحسّ أنّها قصائد تفسيرية لا علاقة لها بفكرةالنمو. كما قد تجد بعض قصائد لأبي ماضي والمتنبّي وبعض الشعراء الجاهليين تشير إلى نموٍّ نهايته الفناء ، لأن الطبيعة التي تعتمد عليها القصيدة طبيعة حزينة متشائمة ، فالموت هو الظلّ الذي يرسم لها نهايتها . ولكنا في سبيل توضيح فكرة النمو–بطريقة إيجابية حيوية – سنختار قصيدتين إحداهما للشابي والأخرى للمتنبّي ، والواحدة ترسم الاتجاه السلبي كما أن الثانية قوية

في منحاها الايجابي .

وقصيدة الشابي عنوانهـــا « النبي المجهول » ولن نستطيع لطولها أن ندرجها في هذا الكتاب ، ولكنا سنعرض منها ما يوضح الفكرة التي نتحدث عنها : يبدأ الشاعر هذه القصيدة بقوله :

أيها الشعب ليتني كنت حطاباً فأهوي على الجذوع بفأسي
ليتني كنت كالسيول إذا ما لت تهد القبور رمساً برمس
ليتني كنت كالرياح فأطوي كل ما يخنق الزهور بنحسي
ليتني كنت كالشتاء أُغشي كل ما أذبل الخريف بقرسي
ليت لي قوة العواصف يا شعبي فألقي اليك ثورة نفسي
ليت لي قوة الأعاصير إن ضجت فأدعوك للحياة بنبسي
ليت لي قوة الأعاصير لكن أنت حي يقضي الحياة برمس
أنت روح غبيّة تكره النور وتقضي الدهور في ليل ملس
أنت لا تدرك الحقائق إن طافت حواليك دون مسّ وجس

إن هذه الأبيات مع ضعف القافية التي ألزمتهـا شيئاً من الضيق ، تشير إلى غضبة الشاعر وحنقه من الشعب الغبي الذي يكره النور ولا يدرك الحقائق إدراكاً تخيّليّاً ، فهي صورة واحدة ولكنها تدرجت في القوة والعنف من حال الحطاب

الذي يستطيع أن يقتلع شجرة واحدة إلى حال الأعاصير التي تستطيع أن تقلع شجراً كثيراً . وبين هذين درّج الشاعر مظاهر العنف تدريجاً ليس فيه اختلال كثير ، فنمو نفسية الشاعر بالعنف ، متفق مع نمو صوره ، وبعد ذلك وقفت القصيدة وقفة قصيرة ليفيض الشاعر في شرح الأسباب التي جعلته ينقم على الشعب :

في صباح الحياة ضمخت أكوابي وأترعتها بخمرة نفسي
ثم قدّمتها اليك فأهرقت رحيقي ودست يا شعب كأسي
فتألمت ثمّ أسكتّ آلامي وكفكفت من شعوري وحسي
ثمّ نضدت من أزاهير قلبي باقة لم يمسها أي إنس
ثمّ قدمتها اليك فمزّقت ورودي ودستها أي دوس
ثمّ ألبستني من الحزن ثوباً وبشوك الصخور توجت رأسي

وهنا كان الشاعر أسعدحظاً في التعبير عن أخيلته واحلامه وأكثر توفيقاً في نغمة القافية وملاءمتها لسائر البيت من ذي قبل ، وقد عرفنا أن حملته على الشعب ليست لنقص حقيقي في الشعب نفسه ، بل لنقص اعتباري – لأن الشعب أبى أن يعترف بعبقريته الشعرية التي رمز لها الشاعر بالكأس والأزاهير ولا بأس بهذه الوقفة في نمو القصيدة ، فاذا انتهى

الشاعر من هذه الوقفة القصيرة أخذ غضبه في التراجع وشعر بالهزيمة ، وصمم على أن يعتزل الناس وأن يعود إلى الغاب :

ها أنا ذاهب إلى الغاب يا شعبي لأقضي الحياة وحدي بيأس
ها أنا ذاهب إلى الغاب علّي في صميم الغابات أدفن نفسي
ثم أنساك ما استطعت فما أنت بأهل لخمرتي ولكأسي
سوف أتلو على الطيور أناشيدي وأفضي لها بأحزان نفسي
ثم أقضي هناك في ظلمة الليل وألقي إلى الوجود بيأسي
ثمّ تحت الصنوبر الناضر الحلو تخط السيول حفرة رمسي
وتظلّ الطيور تلغو على قبري ويشدو النسيم فوقي بهمس
وتظلّ الفصول تمشي حواليّ كما كنّ في غضارة أمسِ

ولعل القارىء يشعر هنا كيف انتهت دورة الحياة ، فإن الانسان الحساس الذي هضمه الشعب حقوقه وازدرى عبقريته قد اختار الموت وحيداً ، بين أحضان الطبيعة ليخطّ رمسه تحت الصنوبر الحلو وتشيعه الطيور وتظلّ الفصول تمشي حواليه كما كنّ يمشين في غضارة الحياة ، ولا ريب أن الشابي قد استطاع أن يعبر عن مأساته الذاتية تعبيراً دقيقاً مؤثراً ، وأن يتدرج بقصيدته إلى أن يصل بها إلى لحظة الفناء . ولا يطلب القارىء بعد ذلك توفيقاً في الرمز بين الحطاب الذي يريد أن يقتلع جذو الشعب وبين الشاعر الذي يلجأ الى الغاب ، فإن الرمز

قائم على التناقض بين شجرة الانسان وشجرة الغاب ، تلك في عقوقها وهذه في حنوّها وسعة صدرها . ومعرفتنا لهذه الحقيقة في طبيعة القصيدة ستزيد فكرة نموّها المفضي الى الموت رسوخاً في أنفسنا .

وهنا انتهت القصيدة من ناحية الخلق الفني، ولكن هل انتهت في الواقع ؟ كلا. فإن الشاعر بدأ من جديد يقارن بين نفسه وبين الشعب ويعطي صفاته الذاتية ممسوخة مشوهة للشعب ويقول :

أيها الشعب أنت طفل صغير لاعب بالتراب والليل مغس
أنت في الكون قوة لم تسسها فكرة عبقرية ذات بأس
أنت في الكون قوة كبّلتها ظلمات العصور من أمس أمس
والشقي الشقي من كان مثلي في حساسيتي ورقّة نفسي

فالشاعر طفل صغير يلعب بالأخيلة أما الشعب فإنّه طفل صغير يلعب بالمادة – بالتراب – في الظلام . والشاعر والكون كلاهما قوة ، أما الأول فتسوسه العبقرية وأما الثاني فلا عبقرية لديه ، وكلاهما قوة مكبلة ، أما الأول فيكبّله طموحه والثاني يكبله جموده وظلمات العصور ، ثم يتميّز الاثنان فإذا الشاعر شقي لأنّه رقيق الاحساس ولا ندري ما حال الشعب في غبائه أهو نعمة له أم مصدر شقاء .

كيف يجيء هذا الجزء بعدما انتهى نمو القصيدة ؟ وليت

الأمر وقف عند هذا الحدّ بل أخذ الشاعر يمثل لنا أنّه نبي رماه الناس بأنّه ساحر أو مجنون :

طالما حدّث الشياطين في الوادي وغنّى مع الرياح بجرس
إنّه ساحر تعلمه السحر الشياطين كل مطلع شمس
فهو في مذهب الحياة نبيّ وهو في شعبه مصاب بمس

وحين بلغ بنا الشاعر الى هذا الحدّ أعاد الينا صورة نعرفها حق المعرفة ، هي صورة النبي محمد عليه السلام الذي عذبه شعبه واتهمه بالسحر والجنون ... وبهذا المنحى الجديد نقض الشاعر على قصيدته قبولنا لها في ثوبها المتشح بالموت ، وأبى علينا أن نرضاها كما رضيناها سيراً نامياً يتجه نحو الفناء ، فإن صورة النبي تفرض علينا عدم اليأس وتلزمنا بقوة المثابرة والصبر وعدم الهرب الى الغاب ، إنّها توحي لنا بأن الشعب قد يكون مخطئاً ولكن الثبات يردّه عن خطإه ... وبعد أن استمتعنا بالصورة الحزينة الفردية فيها فترة من الزمن عدنا نطالبها بأن تحقق الولادة الجديدة والثورة لنجدها تعجز عن ذلك . لقد كان على الشاعر أن يسكت بعدما خط رمسه بين الصنوبر الحلو ، أو كان عليه أن لا يخطّ رمسه بل يحيا من بعد في مثله وأحلامه الشاعرية . ومن العبث أن يقال لنا : ما لنا ولصورة النبي محمد نقحمها في القصيدة ، فنحن لم

نقحمها ولكن الشاعر اختارها ممثلاً لذاته ، كما أننا لا نستطيع أن نتناساها لحظة ، لأنها تمثّل الأزمة بين الشعب والفرد في تاريخنا الديني والفكري والنفسي ، كما تمثل تغلب الأمل المتفائل على اليأس الذي ينأى بصاحبه أحياناً الى الغاب، أو يدعوه الى الهجرة . ولا يظن أحد أننا نحاول التنقص من الشابي ، أو من تميّزه الفني عامة ، فنحن انّما نحكم على قطعة من الشعر ، وسنقول فيها ما قلناه آنفاً دون اهتمام بنسبتها الى قائلها .

أما قصيدة المتنبّي التي نحب أن نقدّمها في هذا المقام فهي قصيدته في رثاء جدّته .

ولست أطمع في هذا العرض السريع أن أتحدث عن المتنبّي ، وانّما أنا أقصر حديثي على جانب واحد من قصيدة واحدة . وقصيدة المتنبي في رثاء جدّته من قصائده المشهورة يبدأها بقوله :

ألا لا أُري الأحداث حمداً ولا ذمّا
فما بطشها جهلاً ولا كفّها حلما

إلى مثل ما كان الفتى مرجع الفتى
يعود كما أُبدي ويُكري كما أرمى

ومنذ بداية القصيدة تجد المتنبي يسلم بدورة الحياة

ويتوقف عن أن يعلن شكره أو ذمّه للأشياء المسخّرة التي لا تملك الارادة حتى نحملها مسؤولية . وبعدئذ يتحدّث لنا عن وفاة جدّته مفسّراً في أكثر حديثه نظرته الذاتية الى تلك الجدة ، ولكنه يضطرب في التعبير عن هذه العاطفة ويخرجه حبه للابتكار في المعاني والصور الى شيء من الاغراب في التعبير ، ثم يقصّ علينا كيف ماتت ويبيّن مدى مشاركته في هذه الوفاة ، وتحسّ أن هذا الوضع قد أضعفه حتى كاد يصرح لنا بضعفه العاطفي ، ولكنه كان يحاول أن يدفع هذا الضعف باجتلاب القوة ، وتظلّ القصيدة في نموّها العضوي تتشبّث بالحياة والقوة ، حتى اذا قال :

وما انسدّت الدنيا عليّ لضيقها
ولكنّ طرفاً لا أراك به أعمى

فوا أسفا ألاّ أكبّ مقبّلا
لرأسك والصدر اللذيْ ملئا حزما

وألا ألاقي روحك الطيّب الّذي
كأنّ ذكيّ المسك كان له جسما

شعرنا أن الأزمة النفسية كادت تخنقه وتتركه يائساً مضاعاً قد سدّت الدنيا في وجهه ، ولكنه لا يكاد يستسلم الى هذا

الضعف حق نجده استجمع قوّته من جديد وذهب الى إثبات وجوده الذاتي بقوة في قوله :

لئن لذّ يوم الشامتين بيومها
فقد ولدت مني لآنافهم رغما

تغرّب لا مستعظماً غير نفسه
ولا قابلاً إلاّ لخالقه حكما

ولا سالكاً إلاّ فؤاد عجاجة
ولا واجداً الا لمكرمة طعما

وكأنّه استحضر الالتفات هنا ليخيل الينا أن هذا الشخص الذي ضعف وغلبته العاطفة لم يكن هو المتنبي القديم الذي يتحدّث عنه بصيغة الغائب . أما أن المتنبي قد أحيا القصيدة واستخرجها من هوة اليأس فذلك حقّ لا ريب فيه، وأما أنه بالغ في اظهار ذاته حتى كاد يعصف بالعواطف الحزينة فذلك حق أيضاً. وفي الناحية الثانية يرجع الدارس الى تقدير الامور التاريخية ويربط بين فقدانه لجدّته وبين استشعاره مطلق الوحدة والضياع بعدها ، ويحكم من ذلك ان كان للمتنبي عذر في تلك المغالاة . ان انسانا عادياً لا يخطر على باله ذكر الثأر والشامتين ، في رثاء جدّته ، ولكن المتنبّي كان يحسّ أن

فقدان جدّته لم يكن موت امرأة كانت تحبه فقط ، بل أحس أن هذا الموت قد زاد في مسؤولياته الاجتماعيّة ، وعقّد الحياة دون عينيه .

## ٦ – خاتمة

لقد تحدّثنا عن النمو العضوي كما يفهمه الرومانطيقيون ، دون ان نطرق العلاقة التطبيقية في هذا النمو بين الشكل والمضمون ، فذلك يدخلنا في علاقات جديدة لا نجد لها مجالاً في هذا العرض العاجل . وسينكر القارىء علينا انّنا قوّلنا الشاعر ما لم يقله وحملنا عليه كثيراً من فروضنا ، وان الشاعر لو سمع هذا لأنكره ، ونقول ان النقد سيفعل ذلك في حدود مفهوماته دائماً ، اذ ليس الشاعر هو الذي يفسر شعره او يحكم عليه ، ومن النقص ان نسأله ماذا تعني هنا وماذا تعني هناك . انّ الشاعر قد يكون غامضاً أحياناً ، ولكن الغموض في الأغلب يكون في انفسنا وفي الحواجز التي تقوم فيها دون تحقيق الوضوح . ونحن لا نشك في أن الشعر العربي قد سار في مرحلة من الغموض تحتاج منا الى مضاعفة في الجهود لتذوقه ، ولكن ليس معنى هذا أننا ندافع عن الغموض ان كان شذوذاً على طبيعة الواقع الشعري . لقد كان غموض الشاعر من قبل متصلاً بالتعقيد في التركيب او بالميل الى اللغز والكناية ، أمّا اليوم

فإن الغموض متّصل بأمور نفسية ومظاهر حضارية مختلفة . وعبثاً نقول للشعراء لا بدّ أن تعبّروا بمثل بساطة الشاعر الذي كان يقول :

ألا ياحبذا نفحات نجـــد وريّا روضه بعد القطـــار
وأهلك إذ يحلّ الحيّ نجداً وأنت على زمانك غير زار

فإن الشاعر الحديث لو حاول هذه البساطة لأدركه العجز دونها . إن كل صورة هي خلق جديد لعلاقـــات جديدة في طريقة جديدة من التعبير ، وكاان مهمة الشاعر ليست يسيرة، فإن مهمة الناقد لا تقل عنها عسراً وهي مهمة تشمل تفسير الجديد ، واعادة النظر في القديم ، وليست هي الاستحسان الموقّت ، ولا هي صرخات الاعجاب او الاستنكار ، وعسى أن يدرك ذلك النقاد .

# مراجع الكتاب

فيما يلي ثبت بأسماء أهم المراجع ، ولم يذكر فيه أسماء الدواوين الشعرية ولا المقالات والمجلات الأدبية .

## ١ – المراجع الافرنجية


1. ABRAMS, M. H. : The Mirror and the Lamp (New York, 1953)
2. BABBITT, I. : Rousseau and Ramanticism ( 8 th ed. 1947 )
3. BODKIN, M. : Archetypal Patterns in Poetry ( 2nd. ed. 1949. Oxtord )
4. BOWRA, C. M. : The Creative Fxperiment ( Lond. 1949 )
5. » » : The Heritage of Symbolism ( 1943 )
6. » » : The Romantic Imagination ( U.S.A. 1949 )
7. BRADLEY, A. C. : Oxford Lectures on Poetry (Macmillan 1926)

8. BROOKS, C. : The Well-wrought Urn (Lond.)
9. » » : Modern Poetry and the Tradition ( PL, 1948 )
10. CASSIRER, E. : An Essay On Man ( New York, 1953 )
11. COFFMANN, S. K, : Imagism (1951)
12. COLLINGWOOD, R.G. : Tha Principles of Art
13. CONOLLY, C. : Ideas and Places (Lond. 1953)
14. CRANE, R. S. : The Languages of Criticism and the Structure of Poetry ( Un. of Toronto Press, 1953 )
15. DAICHES, D. : Critical Approaches to Lit. (London, 1936)
16. DURRELL, L. : Key to Modern Poetry ( Lond. 1952 )
17. FAST, H. : Literature and Reality ( Bombay 1936 )
18. FOWLIE, W. : Age of Surrealism ( London, 1953 )
19. HULME, T. E. Speculations (Lond. 1936)
20. HYMAN, S. E. : The Armed Vision (New York, 1952)
21. ISACCS, J. : The Background of Modern Poetry (Lond. 1951)
22. ISACCS and ROSE : Contemporary Movements in European Lit- (Lond. 1928)
23. LEAVIS, F. R. : Poetry (Lond. 1932)

24. LEWIS, C. D. : The Poetic Image (Lond. 1947)
25. LEWIS, C. D. : A Hope for Poetry (8 th. ed. 1948)
26. LUCAS, F. L. : The Decline and Fall of The Romantic Ideal (Cambridge 1948)
27. » » : Literature and Psychology (1951)
28. MATTHIESSEN, F. O. : The Responsibilities of the Critic. (New York 1952)
29. PINTO V. de S. : Crisis In Eng. Poetry 1880 - 1940 (Hutchinson's Un. Press 1951)
30. POWELL, A. E. : The Romantic Theory of Poetry (Lond. 1926)
31. READ, H. : Reason and Romanticism (London 1926)
32. » » : A Coat of Many Colours (Routledge, 1945)
33. » » : Collected Essays (Faber 1938)
34. » » : The True Voice of Feeling (Faber 1953)
35. RICHARDS, I. A. : Coleridge on Imagination (2nd. ed. London)
36. » » : Principles of Literary Criticism, (11 th. impression 1949).

37. ROBERTSON, J. G. : A Hist. of German Literature (Lond. 1949)
38. SAURAT, D. : Modern French Literature, (Lond. 1947.)
39. SAVAGE, D. S. : The Personal Principle ( Lond. 1944.)
40. SHIPLEY, J. T. : Trends in Literature, (New York 1949)
41. SCHLEGEL, F. : The Aesthetic and Miscellanious Works of ( Trans. Lond. 1915 )
42. SCHUCKING, L. L. : The Sociology of Literary Tast ( Lond. 1944 )
43. SHERWOOD, M. : Under - Currents of Influence in Eng. Romatic Poetry ( Harvard Un· Press 1934 ).
44. TRILLING, L. : Liberal Imagination ( Lond. 1951 )
45. TSCHUNI, R. : Thought in 20 th. cent. English Poetry (Lond. 1951 ).
46. WARREN and Wellek : Theory of Literature ( 1950 )
47. WILSON, E. : Axel's Castle ( Lond. 1950 )
48. — : English Critical Essays XVI - XVIII cent. and XIX cent. ( in two Vols. ) ( world classics, 1947 )

## ٢ – المراجع العربية والمترجمة

١ – ابن جعفر ، قدامة : نقد الشعر

٢ – ابن قتيبة : كتاب الشعر والشعراء ( ط. ليدن ١٩٠٢ )

٣ – الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الاعجاز ( ط. مطبعة السعادة )

٤ – الجرجاني ، علي بن عبد العزيز : الوساطة بين المتنبي وخصومه ( ط. الحلبي ١٩٤٥ )

٥ – العسكري ، أبو هلال : كتاب الصناعتين ( تحقيق أبي الفضل ابراهيم والبجاوي ١٩٥٢ )

٦ – القيرواني ، ابن رشيق : كتاب العمدة في صناعة الشعر ( ١٩٠٧ )

٧ – ارسطاليس : كتاب الشعر ( ترجمة احسان عباس ، ط. دار الفكر العربي بالقاهرة )

٨ – كروتشه بندتو : المجمل في فلسفة الفن ( ترجمة سامي الدروبي ، ط. دار الفكر العربي )

٩ – مرسنياك جان : بابلو نيرودا ( ترجمة أحمد سويد ، دار المعجم العربي – بيروت )

١٠ – هايمن ، ستانلي : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، الجزء الأول ( ترجمة عباس ونجم ، بيروت ١٩٥٨ )

# فهرس الأعلام

## أ

## ت



## ج

## ح



## د

## ذ



## ر



## ز

## س



## ش

## ص



## ط



## ع

# غ



# ف

## ق



## ك

## ل



## م

## ن



## هـ



## و

ي

# فهرس الكتاب



## القسم الأول

### تطور النظرية الشعرية



## القسم الثاني

### أسس الاختلاف بين المذاهب الشعرية

## القسم الثالث

### فصل في نقد الشعر


https://telegram.me/maktabatbaghdad

الثمن ٣٥٠ ق. ل.